ܡܘܣܝܩܝ ܕܣܘܪ̈ܝܝܐ

SYRIAC MUSIC

BY

MAR GREGORIOS YOHANNA IBRAHIM

METROPOLITAN OF ALEPPO

1996

ܒܝܬ ܦܪ̈ܣܐ ܕܡܪܕܝܢ دار ماردين

SIDAWI PRINTING HOUSE
DAMASCUS - SYRIA

ܒܝܬ ܐܪ̈ܟܐ
ܕܡܠܦܢܐ ܓܘܪܓܝܣ ܒܪ ܐܢܛܘܢ ܕܒܝܬ ܟܝܪܐܙ

Ex Libris
Beth Mardutho Library
The Malphono George Anton Kiraz Collection

ܟܠ ܐܢܫ ܕܫܩܠ ܠܗ ܠܟܬܒܐ ܗܢܐ ܡܢ ܒܝܬ ܐܪ̈ܟܐ
ܐܘ ܦܣܩ ܡܢܗ ܡܕܡ ܢܗܘܐ ܡܣܬܟܠ ܒܝܬ ܒܥܩܬܐ
ܘܦܘܪܥܢܐ ܡܢ ܒܢ̈ܝ ܡܠܟܘܬܐ ܘܫܒܪܐ ܕܢܦܩܘܗ ܢܦܠ ܐܘ
ܒܝܬ ܠܗ ܚܪܡܐ ܠܐ ܢܦܩܘܗ ܢܗܘܐ ܠܗ ܚܪܡܐ ܒܝܬ
ܒܐܝ̈ܕܘܗܝ ܒܓܠܐ ܕܢܗܦܘܟ ܠܗ ܠܕܘܟܬܗ܀

Anyone who asks for this volume, to read, collate, or copy from it, and who appropriates it to himself or herself, or cuts anything out of it, should realize that (s)he will have to give answer before God's awesome tribunal as if (s)he had robbed a sanctuary. Let such a person be held anathema and receive no forgiveness until the book is returned. So be it, Amen! And anyone who removes these anathemas, digitally or otherwise, shall himself receive them in double.

ܡܘܣܝܩܝ ܕܣܘܪ̈ܝܝܐ

الموسيقى السّريانية

ܡܘܣܝܩܝ ܕܣܘܪ̈ܝܝܐ

الموسيقى السريانية

تأليف

مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم

متروبوليت حلب

١٩٩٦

ܙ̈ܡܪܐ ܕܚܟܡܬܐ ܘܕܟܬ̈ܒܐ

ܢܦܩ ܠܒܝܬ ܟܬ̈ܒܐ ܕܡܪܕܝܢ

دار ماردين
ܒܝܬ ܟܬ̈ܒܐ ܕܡܪܕܝܢ

دار الرها
ܒܝܬ ܟܬ̈ܒܐ ܕܐܘܪܗܝ

اسم الكتاب : الموسيقى السريانية
المؤلف : مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم
الناشر : دار ماردين ـ حلب
المطبعة : ألف باء ـ الأديب ـ دمشق
الطبعة : الأولى /٥٠٠/ ـ ٦ / ١٩٩٦

حقوق الطبع والنشر
محفوظة لدار ماردين - حلب
ܙܕ̈ܩܐ ܕܛܒܥܐ ܘܦܪܣܐ
ܢܛܝܪܝܢ ܠܒܝܬ ܦܪܣܐ ܕܡܪܕܝܢ

دار ماردين
ܒܝܬ ܦܪܣܐ ܕܡܪܕܝܢ

دار الرها
ܒܝܬ ܦܪܣܐ ܕܐܘܪܗܝ

المراسلات :
دار ماردين للنشر
ص.ب ٤١٩٤ حلب - سورية
تلكس : ٣٣١٨٥٠ نهرين
فاكس : ٦٤٢٢٦٠ / ٠٢١
خاص : ٦٤٢٢١٠ / ٠٢١

ADDRESS :
MARDIN PUBLISHING HOUSE
P.O. BOX 4194 - ALEPPO - SYRIA
TLX : 331850 NAHRIN SY
FAX : 021/ 642260
OFF. 021/ 642210

المادة المنشورة تعبِّر عن رأي كاتبها ولا تعبِّر بالضرورة عن رأي الدار

الإهداء

إلى روح

- الأديب السرياني الكبير
- صاحب ومنشئ الجرائد السريانية :

كوكب الشرق، الاتحاد، ما بين النهرين

- ومؤلف مجموعة الأناشيد الوطنية بالسريانية وكتاب مخطوط بعنوان :

بيت كازو مطول بالسريانية

الملفونو نعوم فائق

السرياني الآمدي

١٨٦٨ - ١٩٣٠

تقديراً لتضحياته وخدماته في حقل اللغة والتراث

غريغوريوس يوحنا

الموسيقى السريانية

١

تمهيد

جرت محاولات مختلفة لدراسة الموسيقى السريانية باللغات كافة. ولكننا لم نقف على دراسة جدية تعمقت في جذور الموسيقى السريانية، فبرهنت من اين جاءت وكيف قُبلت وعلى أي أساس دخلت الى الكنيسة السريانية وكيف تطورت، ثم لماذا حصلت تبدُلات في الالحان من المدينة الى القرية، ومن السهل الى الجبل، ومن دير الى آخر. وكل ما صدر حتى الان هو عبارة عن اجترار لمعلومات سبق وقيلت هنا وهناك ولكنها غير مبنية على مصادر يُركن إليها ويعتمد عليها، خاصة ما يتعلق بتاريخها ما قبل المسيحية. فعندما نُعيدُ جذور الحاننا الى حضارات سومر وآكاد وبابل وآشور وآرام، هذا يحتاج الى تعمق في علم الاركيولوجيا والتاريخ القديم وليس بالامر السهل، لان تفاعل هذه الحضارات مع حضارات أخرى نمت وعاشت في المنطقة تشكل خصوصية للموسيقى في كل المنطقة. لهذا لا نريد ان ندخل في تفاصيل تجذر انتماء موسيقانا الى حضارات سبقت المسيحية. ولكننا في الوقت ذاته نشير بوضوح الى اننا لا نستبعد ان تكون بعض الحاننا السريانية المستعملة اليوم من قبل الاكليروس والشمامسة

وجوقات الترتيل لها علاقة بالحان المنطقة في عصر ما قبل المسيحية. فلا يمكن أن تعيش أمم هذه الأرض وقبائلها دون أن تمارس الموسيقى، لأن الموسيقى في عرف كل الأمم هي فنٌ من فنون الآداب بل هي جزء مهم من تراثات الشعوب، وقد ازدهرت في بقاع الرافدين وبلاد الشام وحدود الامبراطوريتين البابلية والآشورية وفي كل الممالك الآرامية المنتشرة في المنطقة. مع هذا فإننا نترك لذوي الاختصاص هذا البحث أملين ان يكمل بحثنا: **الموسيقى الكنسية لدى السريان.**

٢

الترتيل في الكنيسة

عرفت الكنيسة المسيحية الأولى الترتيل والترنيم منذ نشأتها. وكان المسيحيون الأوائل يلازمون الهيكل كل يوم ويرددون ترنيمة العذراء مريم، وتسبحة اليصابات، ونشيد زكريا الكاهن، وانشودة الملائكة، وترنيم شمعون الشيخ وحنة النبية. وبعد القيامة المظفرة: **الجميع كانوا يمجدون الله على ما جرى** (١) ... **وكان لجمهور الذين آمنوا قلبٌ واحد ونفس واحدة** (٢).

واوصى بولس فيلسوف النصرانية المؤمنين في أفسس قائلاً: **مكملين بعضكم بعضاً بمزامير وتسابيح واغاني روحية مترنمين ومرتلين في قلوبكم للرب شاكرين كل حين على كل شيء في اسم ربنا يسوع المسيح لله والآب** (٣). وكتب الرسول بولس الى أهل كولوسي أيضاً يقول:

١- أع ٤/٢١ ٢ - أع ٤/٣٤ ٣ - أف ٥/٢٠

لتسكن فيكم كلمة المسيح بغنى وانتم بكل حكمةٍ معلمون ومنذرون بعضكم بعضاً بمزاميرَ وتسابيحَ وأغاني روحية بنعمةٍ مترنمين في قلوبكم للرب (٤).

إن اقوال بولس الرسول المختارة من رسائله تؤكد بأن التسبيح لله والأغاني الروحية والترنيم والترتيل والمزامير عبارات رافقت العبادة في الكنيسة منذ نشأتها واصبحت جزءاً مهماً من حياتها الروحية، وطريقة الاداء كانت لها علاقة مباشرة بعملية الانتعاش الروحي والنهضة في اجتذاب النفوس الى رياض الفضائل، وهذا كله هو صدى لما ورد في أسفار العهد القديم من إشارات واضحة الى ان الترتيل والترنيم كانا من اساس غنى الإيمان في حياة المؤمنين بالله. فمزامير العهد القديم شكلت جزءاً مهماً من الطقوس الدينية التي مارسها شعب العهد القديم، كما يتضح من قول صاحب المزامير: **رنموا للرب ترنيمة جديدة، رنمي للرب يا كل الأرض، رنموا للرب باركوا اسمه بشروا من يوم الى يوم بخلاصه** (٥).

ونحن في الكنيسة السريانية ادخلنا هذه المزامير في كتبنا الطقسية إيماناً منا بأن الترنيمة هي استجابة لكلمة الله. فمزامير داود، وسفر نشيد الأنشاد، والأمثال، ومراثي ارميا، وبعض تسابيح الأنبياء وصلواتهم؛ كصلاة موسى النبي، وطلبة اشعياء، وتسبحة الفتيان الثلاثة في اتون بابل، كل هذه الصلوات تتصدر كتبنا الليتورجية والطقسية. والمزامير بصورة خاصة التي ادخلت الى طقس العبادة بالطريقتين الفردية والجمهورية لها مدلول يعبر عن لغة الكلمات والموسيقى في آن واحد. ففي صلوات المساء العامة مثلاً نبدأ بالمزمور ١٤١ ومطلعه: "**يارب إليك صرخت اسرع الي ...**" والمزمور ١٤٢: "**بصوتي الى الرب اصرخ ...**" ثم المزمور ١١٩ المقطع (ن) ومطلعه: "**سراج لرجلي كلامك ونور لسبيلي ...**"

٤- كولو ٣/٦

٥- مز ٩٦/١و٢

ونختمها بالمزمور ١١٧ قائلين: "**سبحوا الرب يا جميع الامم وحمدوه يا جميع الشعوب لأن رحمته قد قويت علينا وامانة الرب الى الابد...**" وهذا المزمور نردده مرات كثيرة أثناء صلوات الليل والصباح العامة. وفي صلوات الليل العامة وبلحن خشوعي نردد المزامير ١٤٨ و ١٤٩ و ١٥٠. وكلمات: "**سبحوا ورنموا ورتلوا...**" تتردد مرات كثيرة أيضاً على افواه المرتلين في الكنيسة. والتسبيح دعوة موجهة الى الملائكة برتبها السبع، والى الخليقة بكل ما فيها، والى ملوك الأرض ورؤسائها، والاحداث والعذارى والشيوخ والشباب. والتسبيح واجب للرب في قدسه، وفي جلد عزته، وفي جبروته، ولكثرة عظمته. ويكون التسبيح بالصنوج وصوت البوق، بالأوتار والكنّارة، بالدفوف والطبول، بالقيثارة الحلوة، وبصنوج السماع، ويكون التسبيح أيضاً بالهتاف والتهليل. وهكذا في المزامير ٦٣و١١٣و١٤٨و٩٢و٥، نلتقي مع الله خالق السماوات والأرض عن طريق الغناء والترتيل والتسبيح والتمجيد، مؤكدين بأنه مسجود وممجد هو الله تعالى الآب رب الكل، فهو يسمع صلواتنا ويفتح بابه لطلباتنا، ويبسط يمينه المملوءة مراحم علينا. ولم تكن هذه الترانيم والمزامير مقتصرة على الكنائس ودور العبادة وإنما تجاوزتها الى الحياة الاجتماعية، ولهذا يقول صاحب كتاب **الكنوز** العلامة **مار سويريوس يعقوب البرطلي** مطران دير مار متى وأذربيجان (+١٢٤٢): **تشبث المسيحيون بترنيم المزامير وترديدها لا في الكنائس فقط بل في البيوت والساحات والطرق أيضاً. واستعملوا في إنشادها الكنارة والقيثارات والدفوف والصنوج والابواق.**

٣

الترتيل عند السريان

لقد تطرق بعض العلماء السريان الى الموسيقى في كتاباتهم ولكن لم يصلنا كتابٌ مخصص للموسيقى، وما لدينا هو صفحات منثورة في كتب تطرق مؤلفوها السريان الى هذا الباب. ويعتبر العلامة **ساويرا سابوخت** (٦٦٧) أول مؤلف سرياني تطرق الى الموسيقى فكتب في رسالة وجهها الى القس ايثالاها اسقف نينوى شرح فيها اصول الموسيقى.

وفي القرن التاسع للميلاد ظهر العالم السرياني **انطوان التكريتي** وألف كتاباً بعنوان: ܦܨܝܚܘܬܐ أي **معرفة الفصاحة** (حوالي ٤٠٠ صفحة) تضمن خمس مقالات. المقالة الأخيرة تناول فيها فنون الشعر والقافية، وقسمه الى أثني عشر قانوناً. في القانون العاشر زودنا بمعلومات غنية عن الشعر واوزانه ولماذا ومن من الشعراء إستعمل هذه الأوزان، وبعد البرهان السادس عشر ذكر **التكريتي** وفا الآرامي ثم بين كيف أن مار أفرام ليدحض أفكار برديصان ألف أشعارا وميامر ضمنها حقائق إيمانية لتدخل الى أفكار الشبيبة.

واشار المطران مار **ديونيسيوس يعقوب ابن الصليبي** مطران آمد (١١٧١+) في كتاب شرح القداس بأن: **على الشمامسة قبل ان يرتل الكاهن الانجيل في القداس الإلهي أن يعزفوا بالابواق والاعواد اقتداء بأهالي المدن عندما يستقبلون الملوك والامراء والولاة.** والمع ابن الصليبي نفسه في كتابه: "**الفصول العشرة**" الى صناعة الالحان السريانية.

والعلامة **مار غريغوريوس يوحنا ابن العبري** مفريان المشرق (١٢٨٦+) صاحب المؤلفات اللاهوتية والنسكية والتاريخية، خصص

البابين الرابع والخامس من كتاب **الايثيقون** للمزامير والتراتيل والالحان وهي:

الباب الرابع: ١ - كيفية الترتيل. ٢ - عدد المزامير المرتلة. ٣ - وجوب الترتيل بخشوع وبكاء. ٤ - اسباب البكاء. ٥ - الاحساس الذي يثور في الكاملين لدى الترتيل. ٦ - تفهم المزامير ذو أثر وفائدة. ٧ - لكل شأن وميل نفس مزمور خاص.

الباب الخامس: ١ - رأي النساك الذين لايحبذون الالحان. ٢ - الرأي المصيب في الذي ينادي بمرافقة آلات الطرب والرقص للترتيل. ٣ - رأي من يجيز بعض الالحان ويمنع بعضها؛ وهو الاصوب. ٤ - من وضع الاغاني الروحية في الكنيسة السريانية ومتى؟ ٥ - الاسباب التي من أجلها دخلت الالحان الى الكنيسة. ٦ - اللذة المتولدة من اللحن وسببها. ٧ - اسباب النغمة الطبيعية. ٨ - درجات الفهم لمعاني مادة الترتيل. ٩ - تأثير الالحان في النفس.

وذكر العلامة **يعقوب البرطلي** في كتابه: **الكنوز** اكثر من مرة بانه ترك كتاباً في: **الموسيقى البيعية**، بحث فيه عن الاشعار والالحان الكنسية وفنونها وناظميها وزمان دخولها الى الكنيسة، وهو كتاب مفقود لم نجد له اثراً حتى اليوم. وله فصل في كتابه: **ابحاث المجادلات**، تناول فيه البحث أيضاً عن الموسيقى.

ومن الذين اجادوا في الكتابة عن الالحان والموسيقى في العصور المتأخرة العلامة البطريرك **أفرام الأول برصوم** (١٩٥٧+) الذي ضمن كتابه **اللؤلؤ المنثور في الآداب والعلوم السريانية** (١) مواضيع مختلفة منها: الطقوس الكنسية، الموسيقى الكنسية، كتب الليترجيا خاصة كتب الالحان البيعية، ويعتبر كتابه مرجعاً مهماً في هذه المواضيع.

١- الطبعة السادسة ١٩٩٦ - دار ماردين /حلب

وفي مجمع دير مار متى المنعقد بين ١١-٢٥ تشرين الأول ش سنة ١٩٣٠ قرارات مهمة في هذا المجال نذكرها باختصار.

القرار الرابع تداول المجمع امر توحيد الطقس وتعديله ورأى ان الاختلاف الموجود في الطقس السرياني في مختلف الكنائس هو من قديم الزمان وقد أدى الى فروق محسوسة. و**القرار الخامس** أشار الى أن الالحان البيعية المستعملة في الكنائس السريانية قد قل حفظها وقد تؤول هذه الحال الى نسيانها فاندثارها ولذلك قرر (المجمع) ان تضبط بالنوطة الموسيقية عندما تسنح أول فرصة لأجل صيانتها. و**القرار السابع** اجاز استعمال الارغن في اثناء القداس ولا سيما أيام الأحاد والأعياد الرسمية. و**القرار الثامن** اجاز (المجمع) اشتراك الفتيات في الترتيل في الكنيسة وهن واقفات خارج المذبح.

إن الذي يردد على افواه المهتمين بالالحان السريانية، ويرد في كتابات البعض من أدبائنا في العصور المتأخرة، من أن: **مار أفرام هو الذي ادخل الالحان الى الكنيسة السريانية**، هذه النظرية وردت في الاساس على لسان العلامة انطوان التكريتي الذي سجل في كتابه **معرفة الفصاحة** مايلي:

إن الذي دعا مار أفرام الى نظم الاغاني الروحية والميامر هو ان برديصان كان قد نظم اغاني وقعها على لحون لذيذة ضمنها اقوالاً تفسد المعتقد القويم والاخلاق فعلقت باذهان الشبان السذج، فجاء مار أفرام بالاغاني النقية القدسية فتغلبت عليها.

وذكر العلامة التكريتي نفسه في كتابه: **معرفة الفصاحة** من أن:

البحر الخامس في الشعر هو المؤلف من اوزان سداسية وسباعية تزيد احياناً وتنقص وهو لرجل يقال له وفا من فلاسفة الاراميين، ونظم الشعر الذي عالجه هذا المغمور اسمه اجيال عديدة دليل على قدم هذه

الصناعة عندنا. وقد اورد هذا العلامة بيتاً له، تجوز في وزنه مراعاة للحن، نقله الى العربية العلامة البطريرك أفرام برصوم كما يلي:

ܐܣܝܘܬܐ ܡܕܒܪܢܝܬܐ ܗ̄ܝ ܕܡܢ ܐܦ̈ܘ ܡܫܝܐ ܕܪܫ ܡܐܡܪܗ: ܗܠܐ ܐܒܐ ܕܡܫܩܠܬܗ.
ܕܦܫܛ ܘ ܥܒܐ ܒܠܒܗ. ܫܥܝ ܘܡܫܩܠ ܠܒܗ. ܡܢ ܒܪܘܐܐ ܘ ܡܢ ܒܩ̈ܠܐ.
ܘܡܢ ܒܣܝ̈ܐ ܘܡܢ ܒܡܩܠܐ. ܕܟܒܐ ܕܐܝܟܐ ܐܟܪܢ ܒܟܪܐ ܕܫܥܢ ܒܣܘܗ
ܒܬܫܠܗ ܠܐ ܡܠܟܢ.

انا وفا الكريم المناسب الذي سرى عن نفسه الهم واطرح كروبه، انه يسند قلبه مسرحاً عنه الحزن والكآبة، ونزوات الغيظ والغموم التي تكسر قلوب الناس لان من كثرة غيظه تضيفته البلايا ابداً. وقال التكريتي بأن هذا الشعر معمول على نمط الاغاني الحبية التي تعود صاغة اللحون الحربية وناظمو النشائد الغزلية للاعراس مزاولتها.

ويضيف العلامة **مار غريغوريوس ابن العبري** في الفصل الرابع من الباب الخامس من كتابه **الايثيقون** معلومات أخرى عن: **من وضع الاغاني الروحية في الكنيسة السريانية ومتى** ؟ فبعد ان يؤكد بأنه منذ مجمع نيقية شرع مار أفرام بوضع الاناشيد والمداريش ضد أهل البدع في زمانه، يشير أنه نبغ ملافنة آخرون استمدوا التسابيح من مزامير داؤد والفوا أناشيد دخلت الى الطقس الكنسي مثل: مار اسحق ومار بالاي. وفي عهد مجمع أفسس ظهر اناسٌ قوقيون أي خزافون وبإلهام من الروح القدس الفوا أناشيد روحية كثيرة. وبعد سنة ٤٥١ نبغ اللاهوتي الكبير تاج السريان وملفان الكنيسة الجامعة **مار سويريوس الأنطاكي** (٥٣٨+). فألف أناشيد روحية باليونانية تُرجمت حالا الى السريانية. وفي عهد **مار يعقوب الرهاوي** والعلامة **جرجس اسقف العرب** دخلت التسابيح المعروفة بالقوانين اليونانية ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘ̈ܢܝܐ الى الطقس السرياني. ألف بعضها عالم

دمشقي اسمه قوريني بن منصور. كما ألف بعضاً منها راهب يدعى قوزما الذي ابتكر ما يعرف بالقوقليون. ويقول ابن العبري بناءً على ما اكد عليه الاسقف عزيز ابن العجوز بان قوريني هذا كان من اتباع المجمع الخلقيدوني ولكن بما انه لم يتطرق في تسابيحه وقوانينه الى المواضيع اللاهوتية المختلف عليها قبلتها كنائسنا في الشرق والغرب.

ويقول **مار يعقوب ابن الصليبي** بالاضافة الى ان معانيث مار سويريوس دخلت الى الطقوس ردا على الشعراء واغاني سوسطيوس اليوناني فان مار ايوانيس ألف السطيخارات نقضا لاغاني الاريوسيين التي كانوا يصطادون بها الاغرار.

اما **الاسباب التي من اجلها دخلت الالحان الى الكنيسة** فلم نجد شرحا وافيا لها اكثر مما ذكره العلامة **ابن العبري** في كتاب: **الايثيقون** وننقل كلماته كما وردت في الترجمة العربية لهذا الكتاب:

انني اعرف سببين اثنين. من اجلهما وافق الاباء القديسون على ترتيل التسابيح الروحية في الكنيسة المقدسة.

السبب الأول: ان النغمة بعذوبتها تخفف من وطأة الاتعاب النسكية، وتلهي الناسك فينسى الشعور بالوقت والملل، واذا عدم الانسان الشعور بالوقت والملل يعدم ايضا الشعور بشدة وطأتهما واعبائهما، وهذا الهدف يظهر واضحا في الاطفال الذين اذا ألمهم شيء يلوذون بالبكاء، واذا ما ناغتهم الأم بالحانها أنستهم ما كانوا يتألمون منه فتهدأ فيهم سورة البكاء، ولا شك ان اللحن يؤثر ايضا في الحيوانات فهذه الجمال مثلا يقودها الحادي بالحانه، وعلى ظهورها احمال ثقيلة تخفف عذوبة اللحن البسيط وطأتها، فتقطع المسافات البعيدة ولا تشعر بالجوع او العطش او الاعياء.

والسبب الثاني: ان اللحن يؤدي الى زيادة تفهم المعاني الكامنة في التسابيح الروحية، وذلك على وجهين، الأول: ان نظام الكلمة المرافق للنغمة يغطي امتداد الابيات وطول الوقت، ويفسح مجالا اوسع للعقل لادراك المعنى وتفهمه، والثاني: ان الكلمة التي تلفظ بعذوبة موسيقية تكون افعل في النفس واحبها اليها. ولذلك تخشع النفس مستأنسة ويضطرم شوقها الى الله مستغرقة في تأملاتها.

ونُشير الى أهم الآباء والعلماء الذين ادخلوا الأناشيد والتسابيح والتراتيل الى الكنيسة. أولهم الفيلسوف السرياني **برديصان الرهاوي** ܒܪ ܕܝܨܢ (ت ٢٢٢م) صاحب المائة والخمسين نشيداً على طريقة مزامير داوود النبي قال عنها مار أفرام السرياني انه: **لقنها الشبيبة الرهاوية بعد ان وقعها على لحون مطربة تخلب الالباب. وبرديصان** نفسه هو صاحب الفرقة الديصانية التي ضمت فرقة من شباب الطبقة المثقفة الثرية من سكان الرها. وقال مار أفرام أيضاً في برديصان ما يلي:

ܥܒܕ ܓܝܪ ܡܕܪ̈ܫܐ؛ ܘܙܘܓ: ܒܢܥܡ̈ܬܐ؛ ܘܪܟܒ ܐܡ̈ܬܐ؛ ܘܐܥܠ ܡܫܘ̈ܚܬܐ ܒܩ̈ܠܐ ܘܡܫܩ̈ܠܐ؛ ܦܠܓ ܒܗܝܢ ܡ̈ܠܐ؛ ܘܐܡܙܓ ܠܬܡܝ̈ܡܐ ܡܪܪ̈ܬܐ ܒܚܠܝܘܬܐ؛ ܒܚ̈ܪܐ ܕܐܬܒܚܪܘ ܠܐ ܨܒܘ ܕܢܦܫ̈ܬܐ؛ ܒܥܐ ܕܢܬܕܡܐ ܕܘܝܕ ܒܫܘܦܪܗ ܕܢܬܨܒܬ ، ܒܕܘܡܝܗ ܕܢܬܚܡܕ ، ܡܢܝܢܐ ܐܦ ܗܘ ܩܒܥ ܐܡ̈ܝܬܐ.

ترجمتها:

ابدع برديصان الاغاني وجمع بينها وبين الانغام الموسيقية، وألف الأناشيد وادخل فيها الاوزان، قسم الالفاظ اقساماً ووزنها اوزاناً، هيأ لسليمي الطوية سما ناقعا مغشى بالحلاوة، فلم يتمكن المرضى من انتقاء الدواء الناجع فيهم. حاول ان يتأثر داود (النبي) ويتزين بجماله، صبا الى

ذلك المديح فألف مثله ١٥٠ نشيدا (١). وقد نشرها منكانا وهاريس عام ١٩٦١ .

ويأتي **مار أفرام الملفان** ܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܡܠܦܢܐ، شمس السريان ونبيهم واستاذ جامعتي نصيبين والرها السريانيتين في مقدمة الآباء الذين ادخلوا الأناشيد والمداريش الى الكنيسة. قال عنه القديس مار يوحنا ذهبي الفم: **أفرام كنارة الروح القدس، ومخزن الفضائل، معزي الحزانى، ومرشد الشبان، وهادي الضالين، كان على الهراطقة كسيف ذي حدين.** لقد ترك مار أفرام ميامر ܡܐܡܪ̈ܐ ومداريش ܡܕܪ̈ܫܐ تناولت مواضيع دينية مختلفة، وبعضها جاءت كرد عنيف على محاولة الفيلسوف برديصان في تزييف الحقائق الانجيلية. ولا نعرف بالضبط كم من اناشيده دخلت الى كتبنا الطقسية، ولكن في كتاب الاشحيم ܫܚܝܡܐ – وهو الكتاب الذي يضم صلوات الايام الاسبوعية – توجد يومياً طلبة باسم مار أفرام خاصة في القومة الثانية المخصصة للقديسين في صلاة الليل. ففي ليل الاثنين مثلا ترتل الكنيسة بافواه الاكليروس والشمامسة الطلبة التالية :

ܡܪܝ ܐܬܢܨܚܘ . ܒܨܠܘܬܗܘܢ ܕܚܣܝ̈ܐ ❖ ܒܨܠܘܬܗܘܢ ܘܒܒܥܘܬܗܘܢ .
ܒܟܝ ܕܫܡܝܐ ܟܠܠ ܢܦܫܗܝ ❖ ܢܒܝ̈ܐ ܕܒܘܝܐ ܡܠܠܟܘܢ . ܡܫܝܚܐ ܕܡܚܪܘ
ܠܚܝܘ . ܘܫܘܪܐ ܕܫܠܡܐ ܡܫܠܐ ܫܘܒܚܘ . ܢܫܡܫܘܢ ܕܐܬܢܨܚܘ ❖
ܠܢܒܝ̈ܐ ܡܫܝ̈ܚܐ ܘܫܘܪ̈ܐ ܘܠܫܠܝ̈ܚܐ ܘܠܣܗ̈ܕܐ . ܒܟܝ ܕܘܒܪܘܢ ܦܪܘܩ . ܘܠܟ
ܒܪ ܒܨܠܘܬܗܘܢ ❖ ܐܦܝܣ ܒܟܢ ܩܪܝܒܐ . ܠܟܘ ܕܒܟܝܢ ܕܚܝܠ . ܕܒܟ
ܘܢܟܠܠ ܡܢܢ . ܡܣܩܐ ܘܡܠܟܐ ܕܢܘܪܐ ❖ ܡܘܒܠܐ ܠܚܝܐ ܕܫܠܡܐ .
ܢܒܝ̈ܐ ܘܫܠܝ̈ܚܐ ܘ ܣܗ̈ܕܐ . ܕܐܫܬܡܥܘ ܘ ܐܬܢܨܚܘ . ܒܫܡܐ ܕܐ ܕܒܫܡܐ ❖
ܡܪܝ ܐܬܢܨܚܘ ܒܨܠܘܬܗܘܢ ܕܚܣܝ̈ܐ ❖ ܒܨܠܘܬܗܘܢ ܘ ܒܒܥܘܬܗܘܢ
ܫܒܐ ܠܢ ܘ ܠܥܠܡܝܢ ❖

١- كتاباته المنشورة في روما سنة ١٨٣٧ – ١٨٤٣ ص٥٥٣

ترجمتها:

يا ربنا ارحمنا، بصلاة خدامك * بصلاتهم وطلبتهم ارحم نفوسنا * تنبأ الأنبياء عنك، وبشر الرسل بظهورك، ومات الشهداء حباً بك، وهم يضرعون لأجلنا اليك، فارحمنا * يا مخلصنا، اذكر الأنبياء والرسل والشهداء، والأبرار والقديسين، واعضدنا بصلواتهم * ايها القديسون، ابتهلوا معنا الى ذلك الذي أتممتم مشيئته، لكي يزيل عنا ويبطل ضربات الغضب وقضبانه * ايها الأنبياء والرسل والشهداء، المجد للقوي الذي قواكم، فقد غلبتم وتشرفتم بعلامة الصليب العظيمة * يا رب ارحمنا، بصلاة خدامك * بصلاتهم وطلبتهم ارحم نفوسنا *

ومثال آخر لاقوال مار أفرام في كتاب الاشحيم **ܫܚܝܡܐ** اخترنا قوله في الشهداء القديسين ويردد في مساء يوم السبت مايلي :

ܣܗܕ̈ܐ ܠܢܫܪ̈ܐ ܕܡܝܬܘܢ . ܘܡܢ ܐܐܪ ܡܩܠܠܝܬܘܢ . ܕܗܪܐ ܩܥܐ ܒܫܡܟܘܢ .
ܘܡܥܢܝܢܐ ܠܗܘܢ ܐܠܗܝܬܘܢ ❖ ܘܓܪ̈ܡܝܟܘܢ ܒܓܘܪ̈ܢܐ ܓܢܝܙܝܢ . ܘܩܠܝ̈ܕܐ ܕܪܘܡܐ
ܩܢܝܬܘܢ . ܩܕܝܫ̈ܐ ܦܬܚܘ ܓܙ̈ܝܟܘܢ ܘܗܒܘ ܥܘܕܪ̈ܢܐ ܠܡܣܟ̈ܢܐ ❖

ترجمتها:

ايها الشهداء، انكم تشبهون النسور، وانتم أسرع من الهواء، وتستجيبون من يستغيث بكم سواء كان في البحر أم في البر * إن عظامكم هي في الاجران، وتملكون مفاتيح العلاء. أيها القديسون افتحوا كنوزكم وامنحوا العون للمحتاجين.

ولا نريد ان نستطرد اكثر في مكانة مار افرام ودوره، لانه بحق هو أول مؤلف جوقة من الفتيات السريانيات في كنيستنا، وفضله كبير في الكنيسة السريانية بجناحيها الأرثوذكسي والكاثوليكي، وفروض الطقس السرياني في هذه الكنائس مليئة بأناشيده وميامره المبعثرة هنا وهناك في

الكتب الليترجية، ويقول البطريرك زكا الأول في هذا المجال: **فالى مار أفرام يعود الفضل في تنظيم الحياة الطقسية في الكنيسة السريانية، وبتأليف الجوقات الكنسية التي تشنف اليوم آذان المؤمنين في البيع وترفع افكارهم الى السماء وتخلق في نفوسهم الخشوع، فيسكبون ذواتهم بالتوبة امام الرب ويسجدون لله تعالى بالروح والحق.**

ويضيق بنا المجال لو أردنا ان نتحدث عن **مار اسحق ܡܪܝ ܐܝܣܚܩ** لان الكنيسة عرفت اكثر من واحد بهذا الاسم. اولهم: **مار اسحق الامدي** وهو من آباء العقد السابع من القرن الرابع على ما ذكر مار يعقوب الرهاوي. ويقال انه اخذ عن مار أفرام ثم اتم قراءته على تلميذه زينوبيوس. والثاني هو: **اسحق الرهاوي** المعروف بالأنطاكي وهو الاخر كان شاعرا ملفاناً عاش في عهد البطريرك بطرس الثاني المعروف بالقصار (٤٧٠-٤٨٨). ويتحدث المؤرخان السريانيان المعروفان مار ميخائيل الكبير ١١٩٩+ وابن العبري ١٢٨٦+ عن **اسحق** اخر كان أيضاً أرثوذكسيا ومن اكليروس بيعة الرها. وقد اختلطت اشعار هؤلاء الثلاثة في ايدي النساخ ويقول البطريرك برصوم في هذا الامر: ... **وبات تمييزها عسراً لتقارب زمانهم وتشابه ملكتهم إلا ما ندر.**

اما **مار** رابولا ܡܪܝ ܪܒܘܠܐ القنسريني المولد ومطران الرها حتى سنة ٤٣٥، فهو الذي دبج بالسريانية ܒܥܘܬܐ التخشفتات أي الابتهالات المشهورة باسمه وهي مخصصة للاعياد السيدية والعذراء والقديسين وبعضها للتوبة والموتى ولعلها بلغت السبعمائة بيت. ويقول البطريرك برصوم: **التخشفتات ܒܥܘܬܐ أي الابتهالات وهي ثلاثمائة. وعندنا منها مائتان وخمسة واربعون، وورد في نسخة ان عددها مائتان وثلاثون** (١) **واختلفوا في مؤلفيها، والمشهور عندنا ان ناظمها هو مار رابولا مطران الرها سنة ٤٣٥+ وجاء في "بيث كاز" أنها تأليف مار**

١- الخزانة القدسية (عدد٦٠)

أفرام ورابولا ورتبها الرهاوي (٢) **وفي نسخة ثانية أنها عمل مار أفرام ومار رابولا وغيرهما ممن جاء بعدهما شيئاً فشيئاً** (٣) **وفي ثالثة، أنها من وضع رابولا وغيره من الجهابذة** (٤) **ومنهم ماروثا التكريتي.**

فهذا القديس **مار رابولا** المجاهد البطل المناضل من أجل الإيمان والذي نقل من اليونانية الى السريانية بعض تصانيف القديس كيرلس الاسكندري ادخل الى الكنيسة التخشفتات **ܬܟܫܦܬܐ** بالحان عذبة تخلب القلوب خاصة اذا ما اداها اصحاب الاصوات الرخيمة.

وتشير كتبنا الطقسية بالاسم الى: **مار بالاي ܡܪܝ ܒܠܝ** اسقف بالش، ويؤكد **البطريرك برصوم** بأن بالاي هذا قبل ان يعين اسقفاً على بالش المعروفة بـ **برباليسوس** كان خورياً لكنيسة حلب، معاشراً ومعاصراً مطرانها آقاق، وله طلبات وميامر كثيرة اغلبها جاءت على الوزن الخامس وهو معروف باسمه. وفي كتاب الاشحيم دائماً تختم صلاة الساعة التاسعة بطلبة معروفة باسمه نختار منها هذه الطلبة .

ܡܳܪܝܳܐ ܡܰܠܟܳܐ ܕܫܡܰܝܳܐ ܒܪܰܚܡܰܝܟ ܒܛܰܝܒܽܘܬܳܟ ܠܰܥܒ̈ܕܰܝܟ ܘܦܪܽܘܩܰܢ ܕܡܫܰܒܰܚ ܒܟܽܠ
ܙܒܰܢ ܀ ܚܘܣ ܘܪܚܰܡ ܥܠܰܝܢ ܡܪܰܢ ܠܰܥܒ̈ܕܰܝܟ . ܕܡܫܰܒܰܚ ܒܟܽܠ ܙܒܰܢ
ܘܣܳܓܕܝܢ ܠܡܰܪܘܬܳܟ ܀ ܚܘܣ ܠܢܰܦܫ̈ܳܬܳܐ ܕܥܰܒ̈ܕܰܝܟ ܡܗܰܝ̈ܡܢܶܐ . ܘܐܰܫܪܳܐ ܒܡܰܠܟܽܘܬܳܐ
ܠܥܰܢ̈ܝܶܐ ܗܳܢܽܘܢ ܕܥܰܢܝܳܐ ܀ ܒܡܰܠܟܽܘܬܳܐ ܕܐܰܒܽܘܟ ܕܐܝܬܘܗܝ ܘܕܩܳܝܡܳܐ . ܐܰܡܪܳܐ ܡܳܪܝ
ܠܰܥܒ̈ܕܰܝܟ ܕܡܫܰܒܚܝܢ ܒܟܽܠ ܙܒܰܢ ܀ ܘܐܰܟܡܳܐ ܠܡܰܫܝܚܳܐ ܕܐܰܪܐ ܠܥܰܢ̈ܝܶܐ .
ܘܐܰܡܪܝܢ ܕܠܳܐ ܫܠܳܐ ܘܐܳܡܪܝܢ ܠܡܰܫܝܚܳܐ ܀ ܦܬܳܐ ܘܩܳܠܳܐ ܢܶܗܘܶܐ ܗܳܢܽܘܢ ܀
ܒܪܝܟ ܕܐܬܳܐ ܘܐܳܬܶܐ ܘܥܬܝܕ ܕܐܳܬܶܐ ܀

٢- خزانة وودبروك برمنغهام (عدد٣٧٢)
٣- كتاب المعانيث فى خزانة كنيسة الطاهرة بالموصل
٤- بيث كاز بماردين كتب فى القرن السادس عشر.

ترجمتها:

يا ممتلئاً رحمة، جدد في القيامة خليقتك * عبيدك والساجدين لك، الراقدين على رجائك * أرح اللهم أمواتنا وسامحهم، فقد رقدوا على رجائك ويتوقعون مجيئك * ايها الملك السماوي، ارح المدفونين، واجزل المغفرة للاموات المؤمنين * ارح اللهم في احضان ابراهيم واسحق ويعقوب، عبيدك الذين رقدوا على رجائك * سبحان المسيح الذي يدعو الاموات، فيقومون دون فساد ويرتلون المجد * تصرخ النفوس والاجساد معاً: مبارك الذي اتى وسيأتي ويبعث الأموات *

والقوقيون ܩܘܩܝܐ او جماعة الفخارين الذين اشتهروا بعمل الخزف نظموا اشعاراً دينية بديعة بليغة موقعة على لحن حسن معروف باسم ܩܘܩܝܐ قوقاي أي الفخاري او الخزاف واشتهر بينهم الشماس **شمعون الفخاري** المتوفى بعد سنة ٥١٤م. وسمع اثنان من آبائنا العظام وهما: مار يعقوب السروجي (+٥٢١) ومار سويريوس الأنطاكي (+٥٣٨) هذه الأناشيد، واثنيا على الشماس شمعون واصحابه الذين شاركوه في النظم. وقد دخلت اشعارهم الفروض الكنسية وكتاب الالحان أي الـ ܒܝܬ ܓܙܐ. وقال مار يعقوب الرهاوي ٧٠٨+ عن حا نوت مار شمعون ودولاب حرفته، بانهما كانا معروفين في قرية كشر – وهي واحدة من قرى كورة أنطاكية – حتى في ايامه أي في بداية القرن الثامن للميلاد. ونفتتح صلاة الساعة التاسعة يوم الاحد بأبيات رائعة للفخارين مخصصة للاموات وكذلك القومات الأولى والثانية والثالثة لصلاة الليل، وهي للعذراء والقديسين والتوبة، وختام صلاة الليل لاحد القديسين، وصلاة الساعة الثالثة يوم الاثنين والقومة الأولى لصلاة الليل يوم الجمعة للصليب، ونختم صلاة الستار يوم السبت بأبيات للتوبة نختار القوقاي من الساعة الثالثة من يوم الاثنين .

ܐܒܘܢ ܕܒܫܡܝܐ ܥܢܝܢ ܠܢ ܕܩܪܝܢܢ ܠܟ . ܕܠܐ ܐܝܬ ܠܢ ܐܒܐ ܐܚܪܢܐ ܕܡܨܐ ܕܢܥܕܪܢ
ܘܟܕ ܠܐ ܐܝܬܝܢ . ܫܦܪ ܠܟ ܘܒܪܝܬܢ . ܘܗܫܐ ܕܗܘܝܢ ܠܐ ܢܚܒܠܢ ܪܘܓܙܟ .
ܐܠܦܝܢ ܡܪܝ ܦܘܩܕܢܝܟ ܕܢܛܪ ܐܢܘܢ . ܘܒܥܒܕ̈ܐ ܕܟܐܢܘܬܐ ܢܫܦܪ ܠܟ ܡܪܝܐ ܗ̈
ܒܛܝܒܘܬܟ ܢܚܐ ܒܟ ❖ ܚܛܝܬ ܐܢܐ ܘܛܫܝܬ ܐܢܐ ܕܠܐ ܐܢܫ ܢܚܙܝܢܝ . ܘܡܪܝܐ
ܕܥܒܕ ܐܢܐ ܒܚܛܗ̈ܐ ܚܙܐ ܠܝ ܡܪܝܐ . ܐܢ ܐܢܫ ܢܚܙܝܢܝ ܒܗܬ ܐܢܐ ܡܢܗ . ܘܡܢ
ܐܠܗܐ ܠܐ ܒܗܬ ܟܕ ܐܢܐ . ܕܝܢܐ ܗܘ ܘܪܒ ܕ̈ܝܢܐ ܐܢܬ ܡܪܝܐ . ܐܘ ܩܕܝܡ ܐܢܫ ܐܘ
ܡܘܚܪ ܩܐܡ ܩܕܡܝܟ ܡܪܝ ܡܫܬܐܠ ܗ̈ ܒܚܢܢܐ ܕܐܠܗܐ ❖ ܛܘܒܝܗܘܢ ܠܥܒ̈ܕܐ ܛܒ̈ܐ
ܗܐ ܕܐܬܐ ܡܪܗܘܢ . ܡܫܟܚ ܠܗܘܢ ܟܕ ܥܝܪܝܢ ܘܒܟܪܡܗ ܦܠܚܝܢ . ܐܣܪ ܚܨܘܗܝ
ܘܡܫܡܫ ܠܗܘܢ . ܕܠܐܝܘ ܥܡܗ ܡܢ ܨܦܪܐ ܠܪܡܫܐ . ܐܦ ܡܫܡܫ ܦܠܚܘܗܝ
ܘܟܕܐ ܡܫܡܫ ܠܗܘܢ . ܪܒ ܡܪܘܬܐ ܡܫܡܫܢܐ ܠܥܒ̈ܕܘܗܝ ܗ̈ ܘܫܡܫܐ
ܕܬܫܡܫܬܗܘܢ ❖ ܡܪܝܐ ܠܟ ܕܐܬܟܠܢ . ܕܡܢܟ ܒܥܝܢܢ ܚܘܣܝܐ . ܘܒܥܒܕ̈ܝ
ܘܒܟܘܪܗܢܝ ܡܢ ܕܚܛܐ ܐܢܐ . ܕܐܟܘܬ ܗܘܐ ܠܝ ܕܐܗܘܐ ܠܐܟܐ . ܘܠܐ ܥܒܕ ܠܝ
ܪܚܡܝ ܡܪܝܐ . ܡܛܠ ܕܐܢܐ ܘܠܐ ܡܛܠ ܐܢܐ ܘܐܫܬܒܩ ܘܐܬܐ ܚܘܣ . ܡܒܘܥܐ
ܕܐܣܝܘܬܐ ܚܘܣܐ ܚܘܣ ܥܠܝ ܗ̈ ܒܪ̈ܚܡܝܟ ܚܘܣ ܥܠܝ ❖

ترجمتها:

ابانا الذي في السماوات، أجبنا فإننا ندعوك، ليس لنا آب آخر يقدر ان يعضدنا، ولما لم نكن، طاب لك فخلقتنا، والان وقد أبدعتنا، فلا يفسدنا غضبك. اللهم علمنا وصاياك، لنحفظها ونحظى لديك باعمال البر هاليلويا ونحيا فيك بالنعمة *

أثمت فاختفيت لئلا يبصرني احد، واما الرب فيراني عندما ارتكب المعاصي. اذا شاهدني امرؤ اخزى منه، واما من الله فلا اخجل فيا رب انك قاض وعظيم القضاة، وسيمثل الإنسان بين يديك ان آجلا أو عاجلا هاليلويا فاشفق علي بمراحمك *

طوبى للعبيد الصالحين حينما يأتي سيدهم فيجدهم مستيقظين وفي كرمه مجتهدين، فيشد وسطه ويخدمهم، لأنهم تعبوا معه من الصباح حتى

المساء، فالآب يتكىء خدامه، والابن يخدمهم، والروح القدس المعزي يجدل اكاليلهم هاليلويا ويضعها على رؤوسهم *

يؤسفني ان اكون خاصتك بالاسم فقط، واما باعمالي وجرائمي فبعيد عنك، انشوق الى التوبة فتصدني عنها ارادتي الجامحة، اعلم ولا أتعلم، اسقيت واما انا فعطشت. ان الينبوع الذي شقه الرمح، هو يروي ظماي هاليلويا فأحيا بنعمتك *

ولا يقل **مار يعقوب السروجي** الشاعر الموهوب وكنارة الروح القدس عن غيره من الآباء، في مجال صياغة الالحان، وتأليف الأناشيد لمناهضة اصحاب البدع، ومحاربة الاشعار الفاسدة، ولدفع الملل عن المصلين في اثناء اداء الصلوات. وكما لمار أفرام ومار بالاي هكذا ايضا لمار يعقوب طلبة خاصة معروفة باسمه في صلوات الليل والصباح والمساء والساعة الثالثة والتاسعة، وكلها اناشيد عذبة شجية. كلما تها لغة تحاكي النفس وتعبر عن ارتباطها بالخالق، وموسيقاها لغة لا حدود لها تترك اثرا عميقا ودائما في القلب. ومهما كانت مصادرها متنوعة فأنها تبقى امينة لتعاليم الكتاب المقدس، لان جذورها تمتد الى تلك الينابيع الانجيلية، وجمالها في بساطتها الظاهرة لأول وهلة لادائها، وقوتها في التعبير عن الروحانية التي هي اساس الصلاة المسموعة. لقد اخترنا من الطلبات الكثيرة لمار يعقوب الصلاة التي ترتل في الساعة الثالثة من يوم الاربعاء وهي خاصة للعذراء، يستطيع المصلي ان يغوص في اعماق فكر مار يعقوب السروجي في العذراء مريم .

ܒܬܘܠܬܐ ܐܡܪ ܡܡܠܠ ܡܪܝܡ ܒ ܠܗܘܕ ܐܢܐ . ܕܠܐܝܐ ܡܫܘܚܬܐ ܕܟܠܐ ܫܘܒܚܗ
ܒܪܐ ܠܐܠܗܐ . ܛܘܒܐ ܠܟ ܐܘܪܫܠܡ ܗܘܬ ܠܒܪܐ ܕܪܒܝܗ . ܐܘ ܗܝ ܫܦܝܪܬܐ
ܕܗܘܬ ܐܡܐ ܠܒܟܘܪܗ ❖ ܕܒܛܘܒܐ ܢܫܩ ܠܠܗܘ ܠܐܪܥܐ ܕܥܒܕܐ ܗܝ . ܘܙܕܩܐ
ܗܘܬ ܡܪܝܡ ܫܟܝܢ ܗܝ ܡܠܟܬܗ . ܒܡܟܝܟܘܬܗ ܘܒܢܝܚܘܬܗ ܚܪ ܘܨܒܐ ܒܗ .
ܕܡܟܝܟܘܬܐ ܦܫܛ ܠܗ ܕܢܗܘܐ ܗܘ ܡܪܝܐ ❖ ܒܟܝ ܠܟ ܐܡܪ ܐܠܐ ܒܢܝܬܐ

ܘܡܟܝܟܘܬܐ. ܘܚܙܐ ܘܫܦܪ ܗܘܐ ܕܡܟܝܟܐ ܗܘܬ ܡܢ ܟܠܢܫܐ. ܐܝܟ ܡܪܝܡ ܕܝܢ ܐܢܫ ܡܢ ܒܪܫܝܬ ܠܐ ܐܬܡܟܟ. ܘܓܠܝܐ ܕܝܢ ܗܘܐ ܕܐܦܠܐ ܐܬܬܪܝܡ ܐܢܫ ܐܝܟܘܬܗ̇ ❖ ܫܘܒܚܐ ܠܐܒܐ ܕܓܒܗ̇ ܠܡܪܝܡ ܕܡܟܝܟܐ ܗܘܬ. ܘܣܓܕܬܐ ܠܒܪܐ ܕܒܡܟܝܟܘܬܗ̇ ܢܚܬ ܘܫܪܐ ܒܗ̇. ܬܘܕܝ ܠܪܘܚܐ ܕܒܡܟܝܟܐ ܨܒܐ ܠܗ ܕܢܥܡܪ. ܫܒܚ ܗܘ ܟܝܢܐ ܕܠܬܠܬܝܗܘܢ ܟܠܗ ܠܬܠܝܬܝܘܬܐ ❖ ܒܨܠܘܬܗ̇ ܕܗܝ ܕܛܥܢܬܟ ܬܫܥܐ ܝܪܚܝܢ ❖ ܒܪ ܐܠܗܐ ܐܥܒܪ ܡܢܢ ܫܒܛܐ ܕܪܘܓܙܐ.

ترجمتها:

اتكلم بانذهال عن مريم، اني متعجب من الحد الفائق الذي وصلت اليه بنت السفليين. هل أمالت النعمة الابن اليها ؟ أم هل حسنت ان تكون ام ابن الله ؟ *

من الواضح ان الله تنازل فانحدر الى الأرض، فاقتبلته مريم، وكانت اكثر الناس طهرا، أبصر تواضعها ووداعتها فحل بها، اذ يطيب للقدوس ان يسكن في المتواضعين *

لا اسكن الا في الودعاء والمتواضعين، تطلع فرأى انها الوضيعة بين المواليد، وانه منذ البدء لم يتضع احد قط مثل مريم، وجلي أيضاً انه لم يرتفع احد مثلها *

المجد للآب الذي اختار مريم لاتضاعها، والسجود للابن الذي باتضاعه نزل وحل بها، والحمد للروح الذي يطيب له ان يسكن في المتواضعين، والمجد للطبيعة الواحدة التي لثلاثتهم *

بصلوات تلك التي حملتك تسعة أشهر * أقص عنا يا ابن الله قضبان الغضب *

ولا نستطيع ان نتجاهل دور علامتنا الملفان الكبير **مار سويريوس الأنطاكي** ٥٣٧+ المعروف بتاج السريان الذي ترك لنا ليتورجية بدؤها: **اللهم يا خالق الكل**. وطقس رسم الكأس **ܪܫܡ ܟܣܐ**، وطقسا للعماد، وصلاة تبريك الماء في عيد الغطاس، وادعية، وقد نقلت

جميعها الى السريانية خاصة المعانيث ܡܥܢܝܬܐ منها معنيث: بدعاء الام التي ولدتك وجميع قديسيك امجدك: ܒܥܘܬܐ ܐܡܐ ܕܝܠܕܬܟ ܘܕܟܠܗܘܢ ܩܕܝܫܝܟ ܐܪܡܪܡܟ وتقال بعد الانتهاء من الخدمة العامة في طقس القداس أو تهيئة القرابين وهو بدء الخدمة الثانية من القداس.

ويضاف الى كل هؤلاء ناظمو التراتيل المسماة عند اليونانيين بالقوانين ܩܢܘܢܐ وهي كثيرة ومنثورة في كتبنا الطقسية بعضها لها الحان شجية وبعضها الآخر ترتل وكأنها تقرأ. ومن الآباء والأدباء نذكر **اسونا** احد تلامذة مار أفرام، **وقورلونا** الرهاوي رئيس مدرسة الرها، **وماروثا الميافرقيني** ٤٣١+، **ويوحنا ابن افتونيا** ٥٣٨+، **وبولس** مطران الرها ٦١٩، **والبطريرك كوركي** ܓܘܪܓܝ الأول ٧٩٠+، يقول في هؤلاء البطريرك برصوم:

أن الرهاوي دبج بعض النشائد المعروفة بالقوانين. وأن اكثرها نقلت من اليونانية الى السريانية مما نسجه اندراوس التكريتي وقزما ويوحنا الدمشقي؛ على يدي علماء حكماء من ارباب الاجتهاد كما ورد في مخطوط في خزانة كمبرج (١) **وهي على مدار السنة. فنرجح أن هؤلاء العلماء اشتغلوا بنقلها في النصف الثاني من المئة الثامنة، ولعل بعضهم ممن تخرج في مدرسة جبل الرها على عهد الاستاذ لعازر ال قنداسا ؟**

ونختم موضوعنا بذكر، ابن عين دابه البار، والتلميذ النجيب، والملفان القدير في مدرسة تلعدا ومطران الرها القديس البطل العلامة **مار يعقوب الرهاوي** (٧٠٨+) الذي يأتي في مقدمة من نظم هذه الأناشيد ورتبها وهذبها واوصى بنشرها، وكتبنا الطقسية بأسرها تدين كثيرا لجهود

١- عدد ٦٢٤

مار يعقوب فهو الذي اسهب في الحديث في موضوع ذبيحة القداس، وشرح الاسرار طقسيا، ورتب صلوات الفرض الاسبوعي المعروفة بالاشحيم ܫܚܝܡܐ وهي مستعملة اليوم في الكنائس السريانية: الأرثوذكسية والمارونية والكاثوليكية. وفناقيث ܦܢܩܝܬܐ الآحاد والأعياد، وطقوس ܛܟܣܐ الجناز للكهنة والاساقفة، وللرجال والنساء والاطفال، واصلح ترجمة معانيث ܡܥܢܝܬܐ مار سويريوس الأنطاكي، وكتب رسائل في امر الطقوس ردا على اسئلة البعض من المهتمين، وحبّر المداريش التي دخلت اغلبها الى طقوسنا. قال عنه البطريرك برصوم: **راجع تصانيفه الطقسية تسلم له انه ملفان البيعة الاكبر وحامل لواء مجدها السافر في الرعيل الأول.**

كل هؤلاء المشتركين في وضع الصلوات والمعانيث والمداريش ساهموا في نشر الالحان السريانية والموسيقى الكنسية من خلال الكلمات التي رتبوها على اوزان موسيقية استحدثت من قبل مختصين عاشوا في عهودهم أو نقلت عن تراثات موسيقية عاشت عصوراً واجيالا قبل وبعد المسيح.

٤

نشأة الطقوس والالحان السريانية

ماعدا قراءات العهد القديم والرسائل الجامعة ورسائل بولس الرسول، كل ما في الكنيسة السريانية من طقوس يرتل عادة إما بألحان ثابتة أو بألحان أخرى تتنوع وتتبدل بحسب الترتيب الطقسي المعروف. وتشتمل كتبنا الطقسية على كتاب الفرض الاسبوعي المعروف بالاشحيم

ܫܚܝܡܐ وفناقيث ܦܢܩܝܬܐ الاحاد على مدار السنة والاعياد السيدية واعياد القديسين والصوم الكبير واسبوع الآلام، كما لدينا طقوس الاسرار ܛܟܣܐ ܕܐ̈ܪܙܐ: (العماد، الميرون، الاكليل، ومسحة المرضى)، ومنها طقس القنديل ܛܟܣܐ ܕܩܢܕܝܠܐ، والتوبة ܬܝܒܘܬܐ، والرسامات الكهنوتية. ومن الرتب كتاب الجناز وكذلك كتاب المعدعدان ܡܥܕܥܕܢܐ أي الاعياد الحافلة. واخيراً كتاب البيث كاز ܒܝܬ ܓܐܙܐ أي مخزن الالحان، ولهذا الكتاب نسخة مختصرة وأخرى مطولة. ولا علاقة لحسايات الاعياد والصيام واسبوع الآلام بحديثنا هنا، وإن كانت لها الحان، ولكن كما ذكرنا فألحانها غير ثابتة ما عدا في اسبوع الآلام، فله لحن حزين يستعمل في كنائسنا بدءاً من صلاة الناهيرة ܨܦܪܐ وانتهاءً بقداس سبت النور.

كل ما جاء من صلوات وأناشيد وتراتيل في الكتب الطقسية المذكورة اعلاه نجدها مفصلة في كتاب البيث كاز ܒܝܬ ܓܐܙܐ لهذا سنتناول هنا كتابي الاشحيم ܫܚܝܡܐ والبيث كاز ܒܝܬ ܓܐܙܐ فقط للاشارة الى مافيهما من ألحان ثابتة ومتغيرة.

وقبل الحديث عن هذين الكتابين المهمين نبين بأن نشأة الطقوس لدينا نحن السريان غير محددة زمنيا. ولا نعتقد بأن الرسل القديسين وخلفاءهم الأولين قد حددوا طقوسا للمؤمنين باسم المسيح في أيامهم، غير ما ورد في رسالة بولس الرسول عن الاحتفال بكسر الخبز في البيوت وشرب الكأس، بالاضافة الى ما اوصى به السيد المسيح لتلاميذه بعد العشاء الأخير: **أن إصنعوا هذا لذكري** (١). وربما أعطيت الحرية للاساقفة ليقيموا الطقوس بحسب البيئة والظروف والامكانات. ومهما كان من أمر الطقوس فأننا حتى القرن الرابع للميلاد لا نملك وثائق طقسية تثبت وجود طقوس محددة تستخدم في كل الكنائس في حدود ولاية الكرسي الأنطاكي. وإذا كنا نتحدث عن برديصان الفيلسوف السرياني، ومار أفرام فإن ذلك

١- راجع مت ٢٦/٢٦، أع ١٦/٢، اكو ٢٣/١١

أيضا بعد الربع الأول من القرن الرابع. ومنذ هذا التاريخ تتوضح الأمور الطقسية في الكنيسة أكثر فأكثر. لقد استعملنا لغتين في أبرشيات الكرسي الأنطاكي: اللغة اليونانية في معظم المدن، واللغة السريانية المعروفة أيضاً بالآرامية في المدن والارياف، ولكننا لم نحتفظ بأي شيء باليونانية في طقوسنا، وكل ما كُتب في اليونانية ترجمناه الى لغتنا السريانية وادخلناه الى طقسنا الأنطاكي. هكذا هو الحال في أناشيد مار سويريوس الأنطاكي، وما يعرف بالقوانين اليونانية **ܩܢܘܢܐ ܝܘܢܝܐ**. وعندما نتحدث عن الطقس الأنطاكي نعني فقط ما في هذا الطقس باللغة السريانية وهو مستعمل اليوم في كنيستنا السريانية الأرثوذكسية ولدى السريان الموارنة والسريان الكاثوليك. أما الطقس الكلداني وقبله طقس كنيسة المشرق السريانية القديمة (النساطرة) فهو فرع من طقس الرها القديم الذي هو أيضاً أنطاكي المنشأ، وقد عَم كل كنائس الامبراطورية الفارسية بشقيها الأرثوذكسي والنسطوري. وللطقس السرياني الأنطاكي تأثير كبير واضح على كنيسة الهند بكل فروعها خاصة الكنيسة السريانية الأرثوذكسية بشقيها الخاضع لسلطة البطريرك السرياني الأنطاكي والمستقل عن الكرسي.

ولا نستبعد أن تكون بداية هذه الطقوس في العهود المسيحية الأولى صلوات بسيطة مثل: أبانا الذي في السموات، وقانون الإيمان، ومزامير داود، وقراءات من العهدين، وربما قراءات مختارة أيضاً لبعض الآباء وحياة الشهداء وسير القديسين. وفي هذا الصدد يقول البطريرك برصوم: "**غير خافٍ ان الطقوس الكنسية اعني فروض الصلاة والاسرار المقدسة، ترقى في اصلها الجوهري الى صدر النصرانية. لان بيعة الله لم تكن تستغني عن ادعية تتلى في أثناء العبادة وخدمة الاسرار المقدسة، مع تلاوة كتاب الله وتفسيره. وذلك وصل اليها بطريق التقليد من الرسل كما نوه به مار بولس. وتجد مؤلف الديدسقالية قد ضمنها صلوات جوهرية من هذا القبيل، ولكنها في غاية الاختصار**".

ويقول البطريرك برصوم في حديثه عن الطقوس الكنسية: **إنه لما انتصف القرن الرابع شرع مشاهير أئمة النصرانية يُدخلون الى الطقوس أناشيد منظومة موقعة على الحان خاصة ولم يزالوا يؤلفون الى جانبها الأدعية المنثورة المقتضاة حتى رتبت سائر الفروض الطقسية عند السريان في اواخر المئة السابعة. ثم أضاف إليها بعضهم طرفاً في القرون التالية وعلى هذه الطريقة سلكت ملل النصرانية على اختلاف اجناسها ولغاتها.**

وهذا ما يؤكد بأن مار يعقوب الرهاوي كان أول من انتقى الصلوات الصالحة لتكون كتاباً مرتباً مقبولاً ومستعملاً في الكنائس اللائذة بالكرسي الأنطاكي. ومن الثابت أنه بين التقليدين السريانيين الغربي والشرقي بعض الفوارق إذ أن الغربيين امتازوا بالاختصار والإيجاز والشرقيين بالاسهاب والتكرار.

وبخصوص الفناقيث ܦܢ̈ܩܝܬܐ يؤكد لعازر ابن العجوز مطران بغداد (٨٢٩) في رسالة له بعنوان: **تصحيح خدمة القداس،** بأن القسوس كتبوا لانفسهم فناقيث ضمنوها زوائد ونواقص جهلا. **وابن وهبون** (١١٩٣+) كتب في رسالة بعنوان: **تفسير القداس** بأن فنقيث الكهنة يحوي زيادة ونقصانا. وعليه نستطيع القول بأن نشأة الطقوس عندنا قديمة ولكن تنظيمها وترتيبها يعود الى القرنين السابع والثامن للميلاد. وربما يتفرغ احد الاكليريكيين في دراسة هذا الموضوع مع دراسة اوجه الشبه بينها وبين الطقوس الأخرى كالأسكندرية، والبيزنطية، والارمنية، واللاتينية.

أما كيف نشأ اللحن فهذا أمر آخر أيضا يحتاج الى بحث جدّي، ولا نعلم إذا كان السريان قد استخدموا العلامات الموسيقية كما هو الحال في ايامنا. لقد عرف السريان مراكز ثقافية كانت بمثابة منارات للفكر

السرياني ادبا ولحنا. وكل الاديرة والكنائس المشهورة كانت نقطة التقاء لتراث هذه الكنيسة المجيدة، وبعد أن غيب الزمن دور هذه المراكز في الأبرشيات اخذت المدن، ومقر الأحبار، ومراكز الأبرشيات، هذا الدور المميز.

فماردين ودير الزعفران القريب منها اصبحت مركزاً مميزاً هاماً للالحان، ومديات ودير مار كبرئيل مثلها، هكذا الحال مع بقية التجمعات السريانية في المدن مثل: دياربكر واطرافها، والرها وتوابعها، وملاطية وخربوت وما حولهما، وانفردت مدرسة تكريت ومن هاجر منها الى الموصل واطرافها بالحانها المميزة والمختلفة في كثير من الاحيان عن الحان المدن والمراكز الواقعة في غربي الفرات. أما في العصر الحديث فإن اكليريكية دير الزعفران ثم اكليريكية مار أفرام (في زحلة، الموصل، العطشانة، دمشق واخيراً في معرة صيدنايا) هي المركز الوحيد لنقل التراث الموسيقي الى الاجيال القادمة. وتشترك معها بعض الاديرة مثل دير مار كبرئيل ودير الزعفران ودير مار مرقس واكليريكية الموصل الحديثة العهد، ونتمنى على الإدارة في الموصل أن تعطي أهمية بالغة للألحان المستعملة في كنائسنا في العراق.

٥

طبيعة الالحان الثمانية

ينفرد العلامة **ابن العبري** في كتابه **الايثيقون** بذكر طبيعة الالحان واختصاصها ويذكر بأن الاولين الذين ابتكروا الالحان بنوها على أربعة اركان أي: الحرارة، والبرودة، والرطوبة، واليبوسة. ويقول: بأن

الموسيقيين الفرس قد ابتكروا اثني عشر لحناً اساسياً، اما الموسيقيون الكنسيون اليونان والسريان الذين اعتبروا اللحن المتطرف في العنف لحناً وقحاً وصفيقاً لهذا اكتفوا بثمانية الحان اساسية وخصصوا هذه الالحان الثمانية للاعياد والمناسبات بحسب طبيعتها.

فاللحنان الأول والخامس ينميان الحرارة والرطوبة. ولان في اللحن الأول رطوبة ضئيلة لينة لهذا خصص لطقسي الميلاد والقيامة لانه بالميلاد والقيامة عَم الفرح البشرية. أما اللحن الخامس فإنه حار جزئياً وخصص لعيد الصعود لان فيه فارق الرب تلاميذه يوم صعد الى السماء فاضطرموا شوقاً إليه والتهبوا بحبه الإلهي ولولا كثافة الجسد لارتفعوا معه الى السماء.

واللحنان الثاني والسادس يعززان البرودة والرطوبة إلا أن البرودة المتوسطة توجد في اللحن الثاني على قياس اوسع، وعليه نظم فيه طقس العماد. أما اللحن السادس ففيه من الرطوبة الموافقة للحزن، وقد خصص ليوم خميس الاسرار وسبت البشارة لأنها ذكريات حزن وألم.

واللحنان الثالث والسابع ينميان الحرارة واليبوسة، ولأن اليبوسة الجافة العنيفة هي اكثر عنفا في اللحن الثالث لذلك خصص لطقس دخول الرب الى الهيكل وفيه يخاطب الشيخ سمعان العذراء بعنف وقسوة. والحرارة النارية تلتهب بقوة في اللحن السابع لذلك خصص لطقس عيد العنصرة لأن فيه حل الروح القدس على التلاميذ كألسنة نارية.

ويبقى اللحنان الرابع والثامن وفيهما البرودة واليبوسة. فالرابع خصص لطقس عيد البشارة والثامن وفيه يبوسة عنيفة قاسية خصص لطقس اعياد الشهداء الذين قاسوا العذابات الهائلة.

هذه هي اسباب النغمة الطبيعية وقد اعتمد على هذا الرأي اغلب الباحثين في امر الموسيقى الكنسية.

ويشرح **ابن العبري** في الفصلين الثامن والتاسع من الباب الرابع المخصص للالحان في كتابه **الايثيقون** درجات الفهم لمعاني مادة الترتيل وتأثير الالحان في النفس، ويعتبر بأن درجات الفهم لمعاني الترتيل **هي** ثلاث: **الأولى** درجة البسطاء وهم الذين تتمتع نفوسهم باللحن فقط دون أن يفكروا بالمعنى الذي يتخلل الجمل والكلمات. **والثانية** درجة المفكرين وهم الذين يشعرون بعذوبة الكلمات شعورهم بعذوبة اللحن. **والثالثة** درجة الكاملين وهم الذين لهم ذهن المسيح وافكارهم متعلقة بمحبة الله فيجدون في كل جملة معنىً سامياً من المعاني الروحية.

أما تأثير الالحان في النفس فبعد اللذة التي تنالها النفس من سماع الالحان وتفهم معاني عباراتها تتأثر تأثراً عميقا أو ضحلا طبقاً بعمق استعداده أو ضحالته شوقاً كان أو رهبة، ألماً أو فرحة، حزناً أو بهجة، عزاءً أو ندامة، امتداداً أو انكفاءً الى ما هنالك من تأثيرات او ميول.

٦

الاشحيم ܦܫܝܛܐ

الاشحيم ܦܫܝܛܐ لفظة سريانية تعني البسيط، وفي العرف الكنسي، اليوم البسيط هو اليوم العادي أي اليوم الذي لا عيد فيه ولا تذكار. ولا يختلف ترتيب الصلوات فيه كثيراً في كل الكنائس السريانية لان جامعه على الارجح هو مار يعقوب الرهاوي وناظمو الأناشيد فيه هم الآباء: مار

أفرام السرياني، ومار يعقوب السروجي، ومار اسحق، ومار بالاي، ومار شمعون الفخاري، وللرهاوي نفسه نصيب كبير فيه.

قال ابن الصليبي عن هذا الكتاب أنه: **وضع ليرتله المصلون السذج والرواهب ومن أجل ذلك انتقوا فيه الأبيات السهلة التي يتصل معناها بالعقل فوراً وبالتالي تؤثر في القلب حالا**

طبع كتاب الاشحيم في كنيسة أنطاكية السريانية الأرثوذكسية أولاً في دير الزعفران سنة ١٨٩٠، وطبعة ثانية وثالثة بهمة البطريرك أفرام الأول برصوم في عام ١٩١٣ يوم كان راهباً، وعام ١٩٣٤ وكان وقتئذ بطريركاً. ويقول عن هاتين الطبعتين: **بعد ان عنينا بمعارضته بسبع نسخ متوسطة القدم وفقنا بينها وبين نسخ الموصل وبلاد الشام التي تختلف في بعض الابيات وقدمنا عليه مقدمة تاريخية**. وصدرت الطبعتان الرابعة والخامسة في دير مار أفرام بهولندا سنة ١٩٨١، ١٩٩١. وتعتبر طبعة الملفان القس ابراهيم كوناط السرياني الهندي من افضل الطبعات السريانية ولها مقدمة رائعة في الطقوس. وقد اعيدت هذه الطبعة عدة مرات.

ان اوقات الصلوات في الليل والنهار هي سبعة أي: الرمش ܪܡܫܐ أي المساء، والستار ܣܘܬܪܐ، والليل ܠܠܝܐ، والصباح ܨܦܪܐ، والساعة الثالثة ܬܠܬܫܥܝܢ، والسادسة ܫܬܫܥܝܢ، والتاسعة ܬܫܥ ܫܥܝܢ. صلوات المساء والصباح في كل الايام العادية هي عامة والقوقليون ܩܘܩܠܝܘܢ الذي يلي العصر في ايام الاثنين والثلاثاء والخميس مخصصة للتوبة. ويوم الاربعاء مخصصة لوالدة الإله. ويوم الجمعة مساءً للشهداء وصباحا للصليب. ويوم السبت صباحا للكهنة ومساءً للاموات. وهكذا نستطيع ان نلخص الامر بالقول بأن: صلوات يوم الاحد مخصصة للقيامة، والاثنين والثلاثاء للتوبة، والاربعاء للعذراء مريم، والخميس للرسل ولملافنة

الكنيسة المقدسة، والجمعة للصليب الحي والشهداء المختارين والقديسين، ويوم السبت الذي استراح فيه الرب خصص للكهنة الاطهار والقديسين ولجميع الموتى المؤمنين. أما صلاة الستار ܣܘܬܪܐ فهي دائماً للتوبة. وفي صلاة الليل في كتاب الاشحيم ܫܚܝܡܐ القومة الأولى مخصصة للعذراء ما عدا يوم الجمعة الذي تخصص فيه القومة الأولى بدءاً من عيد القيامة حتى تقديس الكنيسة للصليب، والقومة الثانية لجميع القديسين. أما يوم الخميس فهو للرسل، والقومة الثالثة ايام الاثنين والثلاثاء والخميس للتوبة، والاربعاء والجمعة والسبت للاموات. والخدمة الرابعة وتشمل السدر ܣܕܪܐ والتسبحة ܠܬܫܒܘܚܬܐ والموربو أي التعاظيم ܡܘܪܒܐ والمزامير ܡܙܡܘܪܐ فجزء منها مخصص للعذراء، وآخر لاحد القديسين. والباعوث ܒܥܘܬܐ في نهاية صلاة الليل يومي الاثنين والثلاثاء للتوبة، والاربعاء والجمعة والسبت عامة، والخميس للرسل والانجيليين.

اما صلاة الساعة الثالثة ܠܐܠ ܫܡܝܢ في ايام الاثنين والثلاثاء والخميس فهي للتوبة، ويوم الاربعاء للعذراء مريم، ويوم الجمعة للصليب، ويوم السبت للكهنة. وصلاة الساعة السادسة هي عامة، والساعة التاسعة مخصصة دائماً للاموات.

وملافنة الكنيسة المقدسة يقولون بأن صلاة الرمش ܪܡܫܐ الأولى هي للعمل في الأرض، والستار ܣܘܬܪܐ للزرع، والقومات الاربعة في الليل لتنقية الزرع من الزيوان والاشواك والعوسج والحسك، وصلاة الصباح للحصاد، وصلاة الساعة الثالثة للسنبل، وصلاة الساعة السادسة للبيادر المحملة المهيئة للحصاد، وصلاة الساعة التاسعة للحقوق التي يجب ان تدفع من عشور هذه البيادر.

اما الحان هذه الصلوات فهي ثمانية وحسب ما يذكر الآباء بأن الالحان الثابتة خاصة في الكوشمو ܟܘܫܡܐ أي المتن، والآلام فهي تابعة

للحن الثامن، ولا تدخل أناشيد ما يعرف بالغنيزي ܓܢ̈ܝܙܐ أي الحجاب والتخشفتات ܬܟܫ̈ܦܬܐ أي الابتهالات ضمن هذه الصلوات. ولكل اسبوع لحنان على الشكل التالي: الأول مع الخامس، والثاني مع السادس، والثالث مع السابع، والرابع مع الثامن، ثم العكس الخامس مع الأول، والسادس مع الثاني، والسابع مع الثالث، والثامن مع الرابع، فعندما يكون الأول في يوم الاحد يكون الخامس في يوم الاثنين. ويتغير اللحن عادة بعد صلاة الساعة التاسعة من ܠܚܕ ܒܫܒܐ يوم السبت. واللحن يبدأ في المساء أولاً واذا ما صادف عيدٌ ما، فعندئذ يعودون الى اللحن السابق، وتبدأ الالحان على الشكل التالي: في احد تقديس الكنيسة الأول مع الخامس، وفي احد تجديد الكنيسة الثاني مع السادس، وفي احد بشارة زكريا الثالث مع السابع، وفي احد بشارة العذراء الرابع مع الثامن، وفي احد زيارة العذراء لاليصابات الخامس مع الأول، وفي احد ولادة يوحنا السادس مع الثاني، وفي احد وحي يوسف السابع مع الثالث، وفي الاحد السابق للميلاد الثامن مع الرابع، وان لم يقع يوم عيد الميلاد يوم الاحد يبدأون بالأول في الاحد الذي يلي عيد الميلاد ويسيرون بشكل منظم ليوم السبت، قبل صيام نينوى الى اللحن السادس، وفي احد الكهنة يكون اللحن السابع ويختمون هذه الآحاد باحد الاموات باللحن الثامن.

وفي بدء الصيام الاربعيني، يكون على الترتيب التالي: اللحن الأول لاحد قانا الجليل، واللحن الثاني للاحد الثاني من الصيام، واللحن الثالث للاحد الثالث من الصيام، واللحن الرابع للاحد الرابع من الصيام، وهكذا الخامس والسادس، وفي احد الشعانين اللحن السابع حتى مساء احد القيامة الذي مع القومة الأولى من الليل يكون اللحن الثاني من القومة الثانية من صلاة الليل، ليوم القيامة يبدأون باللحن الأول، وفي الاسبوع الذي يلي احد القيامة يبدأون باللحن الثاني يوم الاثنين، وينتهون باللحن السابع صباحاً، وصلاة المساء والقومة الأولى من احد الجديد باللحن الثامن، والقومة الثانية من صلاة الليل يوم الاحد الجديد اللحن الأول، ثم

الاحد الذي يلي الاحد الجديد اللحن الثاني وهكذا يكملون الاحاد حتى يوم عيد الصليب. واذا لم يقع هذا العيد يوم الاحد يكون الاحد الأول بعد عيد الصليب وهكذا في الاحاد التالية حتى احد تقديس الكنيسة.

أما الحان الاعياد الاخرى فهي كالتالي عيد الميلاد اللحن الأول، عيد الغطاس اللحن الثاني، دخول الرب الى الهيكل اللحن الثالث، بشارة العذراء مريم اللحن الرابع، صعود الرب الى السماء اللحن الخامس، عيد القديسين بطرس وبولس اللحن الخامس، عيد التجلي اللحن السادس، عيد الفنطيقوسطي أو العنصرة أي حلول الروح القدس على التلاميذ اللحن السابع، عيد انتقال السيدة العذراء نفساً وجسداً الى السماء اللحن السابع، عيد الصليب اللحن الثامن، كل اعياد السيدة العذراء اللحن الأول، كل اعياد القديسين والشهداء اللحن الثامن، وفي ايام صيام نينوى والصيام الاربعيني ما عدا ايام السبوت والاحاد القومات الثلاثة في صلوات الليل ترتل بحسب لحن الاسبوع وصلوات الاوقات الاخرى ترتل إما بلحن الكوشم ܩܘܫܡܐ او كما هو مذكور.

وفي الاشحيم صلوات كل الايام هي ثابتة فلا تتغير الحانها مع تغير الالحان كما ورد سابقاً. فصلاة الليل في يومي الاثنين والثلاثاء هي باللحن الثامن، وصلاة الصباح يوم الاثنين باللحن الثاني. صلاة الصباح ليوم الثلاثاء باللحن الثامن، وصلاة المساء والصباح يوم الخميس باللحن الأول. وصلاة المساء يوم الجمعة والسبت باللحن الأول. وصلاة الصباح يوم الجمعة باللحن السادس وصلاة الصباح يوم السبت باللحن الثامن. أما الحان صلوات السوتار ܣܘܬܪܐ لكل يوم فتتبع الحان المساء. وبقية الصلوات أي الليل والساعة الثالثة والسادسة والتاسعة فأنها تتبع الحان الاحاد والاسابيع، ولا تدخل ضمن هذا الترتيب صلوات الاحاد والاعياد من كتب الفناقيث على مدار السنة.

٧

البيث كاز ܒܝܬܓܙܐ

كتاب البيث كاز ܒܝܬܓܙܐ هو أهم مصدر لالحاننا. ولا نستطيع بحسب كل المصادر المتوفرة لدينا ان نؤكد زمن هذه الالحان الطقسية التي انتشرت بين الكتب الطقسية الأخرى المذكورة أعلاه. ورغم وجود بعض الفروقات في الاداء نرى ان تشابهاً كبيراً في ترتيب البيث كاز وكلماته بين مختلف البيئات أو المدارس الموسيقية المعروفة. في هذه الأيام – وبحسب خبرتنا الشخصية – تختلف الحان الكنيسة السريانية في غربي الفرات عن الحان الكنيسة السريانية في شرقي الفرات (العراق) ولهذا يجد الكاهن أو الشماس القادم من احدى الكنائس في هاتين المدرستين الموسيقيتين الكبيرتين صعوبة بالغة في اداء الالحان كما تعلمها في منطقته، ويحتاج المرء الى مدة ليست بقليلة ليتعلم الالحان كما يجب. أما المرء في كنائس السريان في غربي الفرات (سورية، الأردن، لبنان، تركيا، الاميريكتين، أوروبا، أوستراليا)، فتخف الصعوبة عنده اذا كان عارفاً بألالحان كما يجب. مثلاً تبقى الاختلافات بسيطة بين ماردين وطورعبدين ودياربكر واورفا، بل هنالك تشابه كبير حتى في الاداء بين الحان هذه المدن جميعها. ويوجد تشابه كبير بين هذه الالحان والحان بلدة صدد السريانية الأرثوذكسية، وإن كانت صدد تنفرد في تلحين القوانين بالحان شجية غير مستعملة في كنائس السريان (الغربيين). وليست لدينا معلومات كافية لنقارن بين الحان كنيستنا السريانية الأرثوذكسية وبقية الكنائس السريانية كالمارونية والكاثوليكية التي مازالت هي الأخرى تستعمل طقوسنا والحاننا، ربما تليتنت بعضها بسبب انفصالها عن الكنيسة الأم وانضمامها الى كرسي روما. ونترك هذا الأمر لذوي الاختصاص.

نعود لنقول بأن لكتاب البيث كاز ܒܝܬ ܓܙܐ وهو مخزن الالحان في كنيستنا اهمية كبيرة وله كتاب مختصر وآخر مطول كما ذكرنا اعلاه. للمختصر ست طبعات في ماردين وهولندا، ونحن طبعناه مرة واحدة بالنوطة في دار الرها سنة ١٩٩٢. وللمطول ܒܝܬ ܓܙܐ ܪܒܐ طبعة واحدة في هولندا سنة ١٩٩٢ قياسه ٢٧ X ٢٠ صفحاته ٧٥٢، يتضمن هذا البيث كاز المطول:

١- صلوات الساعة التاسعة ليوم الاحد والليل، والساعة التاسعة ليوم الاثنين، والليل والساعة التاسعة ليوم الثلاثاء، والليل والساعة التاسعة ليوم الاربعاء، والليل والساعة التاسعة ليوم الخميس، والليل والساعة التاسعة ليوم الجمعة، واخيراً الليل والساعة التاسعة ليوم السبت، وختامها الموربات ܡܘܪ̈ܒܐ أي التعاظيم من الأول حتى الثامن.
٢- طقس السهر ܛܟܣܐ ܕܫܘܗܪܐ: ويبدأ بـ ܐܝܟ ܕܫܘܐ وينتهي بـ ܕܡܫܠܡ.
٣- الحان الاشحيم المتغيرة: يبدأ من ܡܫܠܡܘܝ ܡܢܝ وينتهي بـ ܩܘܡ ܒܪܝܫ ܦܘܪܩܢ.
٤- ܛܟܣܐ ܕܓܢܝܙܐ الغنيزات أي الحجاب وهو من الأول الى الثامن ويتبعه التخشفتات ܬܟܫܦܬܐ أي الابتهالات أيضاً من الأول الى الثامن.
٥- باعوث مار يعقوب ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ وهو مخصص للعذراء مريم وبعضه عام وبعضه الأخر للتوبة وبعضه للايام الستة.
٦- باعوث مار أفرام ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ بعضه عام وبعضه الآخر عام أيضاً ولكنه لمار بالاي.
٧- طقس المعانيث ܛܟܣܐ ܕܡܥܢܝ̈ܬܐ أي الاغاني والقاتسمات أي المجالس وهو خاص بالاعياد المارانية وأيام احاد التدبير الالهي وتذكارات القديسين واعيادهم بدءاً من تقديس الكنيسة وانتهاءً بالزياح العام لوالدة الإله والصليب والاموات.

٨- طقس المعانيث ܡܥ̈ܢܝܬܐ أي الاغاني للقيامة والاحد الجديد وعيد الصعود وحلول الروح القدس وعيد التجلي وانتقال والدة الإله مريم وعيد الصليب.

٩- القاتسمات أي المجالس وهي مخصصة للشهداء عامة، وللقديسة بربارة الشهيدة، والقديسين سرجيوس وباكوس، ومار افرام، ومار جرجس الشهيد، ومار قرياقس، ومارت شموني، ومارعزرائيل، ومار توما، ومار ديمط، ومعنيث ܡܥ̈ܢܝܬܐ أي اغنية للآباء ولاحد القديسين وللاموات وللكهنة.

١٠-طقس المداريش ܡܕܖ̈ܫܐ أي الأناشيد والسبلات ܣܒ̈ܠܬܐ أي المراقي. وتبدأ بـ ܗܘܦܟܢܐ وتنتهي بـ ܕܘܚ ܒ̈ܬܝܢܐ وتعقبها ܐܒ̈ܝܬܐ ܠܡܪܝ ܝܥܩܘܒ نبذ شعرية لمار يعقوب ثم زومارات ܙܘܡܪ̈ܐ أي التراتيل للاعياد والاموات وبعض المزامير على مدار السنة.

١١-القوانين اليونانية ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘ̈ܢܝܐ المخصصة لمدار السنة بدءا من تقديس الكنيسة وانتهاء بأحد القيامة ثم تتبعها قوانين الاحاد الثمانية بعد القيامة وعيد حلول الروح القدس وعيد انتقال السيدة العذراء والقوانين الثمانية لعيد الصليب.

وفي ختام هذا البيث كاز المطول طقس خدمة القداس الإلهي، ونافورة مار يعقوب أخي الرب مع طقس الشمامسة، وقوانين القديسين مار سويريوس الأنطاكي ومار يعقوب الملفان ومار كيرلس الاسكندري. ثم السدرات ܣܕܖ̈ܐ والفروميون ܦܪܘܡܝܘܢ لوالدة الإله وللتوبة وللرسل القديسين وللشهداء واحد القديسين واحد الشهداء واحدى الشهيدات والصليب الخلاصي والكهنة والاموات. وختام صلوات الاوقات السبعة. والقانون السرياني ܩܢܘܢܐ ܣܘܪܝܝܐ: (يتألف من المزامير: أرحمني يا الله، وإلهي إلهي، وسبحو الرب تسبحة)، وصلاة الحلة وبركة الطعام. وغيرها من الصلوات المتفرقة.

ولهذا البيث كاز المطول ܒܝܬ ܓܙܐ ؤحا مخطوطات كثيرة مبعثرة في مكتبات الشرق والغرب. اقدمها نسخة الشرفة رقم ٦٧ في الكتلوك الجديد خط اسطرنجيلي على رق غزال من القرن ١٠-١٢. وطبعة هولندا تعتمد على نسخة باسبرين ١٤٦٨، واديمان ١٥٥٤، وآمد ١٥٦٨، وعين ورد ١٨٧٧، وبرمنكهام ١٥٩٠، والبطريركية ١٩٠٨. اما البيث كاز المختصر والذي له عدة طبعات اهمها طبعة ماردين سنة ١٩٦٠. وقد اشرف عليها في طبعتها الرابعة المثلث الرحمات المطران مار فليكسينوس يوحنا دولباني مطران ماردين (١٩٦٩+) دون ان يشير الى المخطوطات التي اعتمد عليها، وربما اعاد طبعة ١٩٢٦ كما كانت، وذلك لأجل نهضة موسيقية في الكنيسة السريانية. والبيث كاز هذا يشتمل على معظم الالحان المعروفة اليوم في الكنيسة السريانية، ويعتبر المفتاح لالحاننا السريانية المنتشرة في الكتب الطقسية المذكورة آنفا، وعلى هذه الطبعة يعتمد عادة طلاب مدارسنا الاكليريكية واديرتنا وهو رفيق لكل الاكليروس السرياني لمعرفة الالحان في الاشحيم والفناقيث وبقية الطقوس.

٨

التصميم البنائي للموسيقى السريانية

بعد أن أخذت طقوسنا شكلها النهائي واصبحت لها هيكليات وتحددت فيها الألحان، لابد وأن نضع القارئ في جو التصميم البنائي للموسيقى السريانية من خلال نماذج من هذه الطقوس. وقبل تحديد هذه النماذج نوضح امرين وهما:

١- لانتطرق الى الصلاة السرية التي يتلوها عادة الأكليروس والمؤمنون والمؤمنات أثناء أداء الصلوات بحسب الطقوس المعروفة.
٢- من كتب الفناقيث وهي كثيرة نختار فقط طقس القيامة، ومن الاشحيم نختار صلاة يوم الاثنين، ولا نتطرق الى طقوس الاسرار (مثلا المعمودية والزواج)، أو الى محتويات كتاب المعدعدان ܡܥܕܥܕܢܐ وهو يتضمن كل الاحتفالات الدينية على مدار السنة، ولا الى طقس الرسامات وهي أيضاً لكل الدرجات والرتب، ولا نكرر هيكلية طقس القداس. فإن الحان هذه الكتب الليتورجية تشمل الحاناً وانغاماً كثيرة وكلها مأخوذة بالتالي من كتاب البيث كاز.

(١) الفنقيث ܩܝܡܬܐ - أحد القيامة

الرمش: ܪܡܫܐ
١- ܫܘܒܚܐ ܠܐܠܗܐ ... المجدلة
٢- ܨܠܘܬܐ ܕܫܘܪܝܐ: صلاة الأبتداء
٣- ܡܙܡܘܪܐ ܕܢܐ: المزمور ٥١
٤- ܥܢܝܢܐ: الجواب
٥- ܡܙܡܘܪܐ ܕܩܪ، ܩܠܝ، ܢܗܝ، ܫܒ: المزمور ١٤٠ و ١٤١ و ١١٨ و ١١٦
٦- ܥܢܝܢܐ: جواب
٧- ܦܪܘܡܝܘܢ: المقدمة
٨- ܥܠ ܥܛܪܐ ܕܒܣܡܐ: على عطر البخور
٩- ܣܕܪܐ: السدر (الصف)
١٠- ܩܠܐ: (صوت) قلو وهو نشيد
١١- ܥܛܪܐ: العطر (صلاة للتوبة)
١٢- ܩܠܐ ܐܚܪܢܐ: نشيد آخر

١٣-ܗܘܠܠܐ ܘ ܦܬܓܡܐ: هلال وجملة أو آية
١٤-ܐܘܢܓܠܝܘܢ : الانجيل
١٥-ܩܘܩܠܝܘܢ ܕܥܢܝܕܐ: (ܩܘܩܠܝܘܢ لغة تعني دائرة) ايات من المزمور خاصة بالموتى
١٦-ܥܩܒܐ: الملحق أو الردة
١٧-ܩܠܐ: نشيد
١٨-ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة لمار يعقوب.

الستار ܣܘܬܪܐ

١- ܩܠܐ: نشيد
٢- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ: طلبة مار بالاي
٣- ܡܙܡܘܪܐ ܕܨܐ ܘ ܩܟ: المزمور ٩١ و ١٢٠
٤- ܟܗܢܐ ܫܘܒܚܐ ܠܐܒܐ: الكاهن يقول: المجدلة
٥- ܡܥܢܝܬܐ ܕܡܪܝ ܣܘܝܪܝܘܣ: معنيث مار سويريوس الأنطاكي
٦- ܗܝܡܢܘܬܐ ܕܐܒܗܬܐ: قانون الأباء (القانون النيقاوي - القسطنطيني)
٧- ܬܫܡܫܬܐ ܕܝܠܕܬ ܐܠܗܐ: خدمة للعذراء مريم
٨- ܬܫܡܫܬܐ ܕܩܕܝܫܐ: خدمة للقديسين
٩- ܬܫܡܫܬܐ ܕܟܗܢܐ ܘ ܕܥܢܝܕܐ: خدمة للكهنة والأموات
١٠-ܚܘܬܡܐ، ܙܩܝܦܐ ܣܓܝܕܐ: الختام، الصليب المسجود.

صلاة الليل ܨܠܘܬܐ ܕܠܠܝܐ

١- ܡܥܝܪܢܐ ܕܠܠܝܐ: صلاة النهوض الخاصة بالليل
٢- ܡܙܡܘܪܐ ܩܠܓ، ܩܝܚ، ܩܝܘ: المزمور ١٣٣ و ١١٨ و ١١٦
٣- ܩܠܐ: نشيد

القومة الأولى: ܩܘܡܐ ܩܕܡܝܐ

١- ܦܪܘܡܝܘܢ: فروميون (المقدمة)
٢- ܣܕܪܐ: السدر (الصف)
٣- ܩܠܐ ܘ ܩܠܐ ܐܚܪܢܐ: نشيد ونشيد آخر
٤- ܡܕܪܫܐ مدراش ܘ ܐܚܪܢܐ: وآخر
٥- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة لمار يعقوب

القومة الثانية: ܩܘܡܐ ܕܬܪܝܢ

١- ܦܪܘܡܝܘܢ : فروميون (المقدمة)
٢- ܣܕܪܐ : السدر (الصف)
٣- ܩܠܐ ܘ ܐܚܪܢܐ : نشيد وآخر
٤- ܡܕܪܫܐ ܘ ܐܚܪܢܐ : مدارش وآخر
٥- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ : طلبة لمار أفرام

القومة الثالثة: ܩܘܡܐ ܕܬܠܬܐ

١- ܥܩܒܐ : ملحق
٢- ܩܠܐ : نشيد
٣- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ : طلبة لمار بالاي
٤- ܗܠܠܘܝܐ : هليلويا
٥- ܡܘܪܒܐ : الموربات (تعاظيم)
٦- ܡܙܡܘܪܐ ܕܩܠܒ ܥܡ ܥܢܝܢܐ ܘ ܩܠܐ : مزمور ١٣٢ مع جواب ونشيد
٧- ܡܙܡܘܪܐ ܕܡܐ ܛܒ ܘ ܡܐ ܒܣܝܡ : مزمور ما أطيب وما أجمل
٨- ܡܙܡܘܪܐ ܕܫܒܚܘ ܘܫܒܚܘ̈ ܘܫܒ ܘܫܒ : المزامير ١٤٨، ١٥٠، ١١٧ -
و ١١٦

٩- ܬܫܡܫܬܐ ܕܝܠܕܬ ܐܠܗܐ : خدمة للعذراء مريم
(ܡܙܡܘܪܐ ܘܥܢܝܢܐ ܘ ܩܠܐ : ابيات من المزامير، ملحق، ونشيد)
١٠-ܬܫܡܫܬܐ ܕܩܕܝܫܐ : خدمة للقديسين
(ܡܙܡܘܪܐ ܘܥܢܝܢܐ ܘ ܩܠܐ : ابيات من المزامير، ملحق، ونشيد)
١١-ܬܫܡܫܬܐ ܕܥܢܝܕܐ : خدمة للاموات
(ܡܙܡܘܪܐ ܘܥܢܝܢܐ ܘ ܩܠܐ : ابيات من المزامير، ملحق، ونشيد)
١٢-ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ ܓܘܢܝܬܐ : طلبة عامة لمار يعقوب
١٣-ܬܫܒܘܚܬܐ ܕܡܠܐܟܐ : تسبحة الملائكة

الصباح: ܨܦܪܐ

١- ܨܠܘܬܐ: صلاة (ܫܘܒܚܐ: المجدلة)
٢- ܡܙܡܘܪܐ ܕܚܘܢܢܝ ܐܠܗܐ : مزمور ارحمني يا ا لله، ٥١
٣- ܩܠܐ: نشيد
٤- ܩܢܘܢܐ ܝܘܢܝܐ: القانون اليوناني (تختلف الصلوات في غير يوم وهنالك مزامير ....)
٥- ܡܘܪܒܐ: التعظيم
٦- ܡܙܡܘܪܐ ܕܫܒܚܘ: المزامير ١١٣
٧- ܥܢܝܢܐ: جواب (نشيد)
٨- ܥܢܝܢܐ ܐܚܪܢܐ: جواب آخر (نشيد)
٩- ܛܘܒܝܗܘܢ ܠܡܣܟܢܐ: التطويبات (مت ٥:٣/١٢)
١٠-ܥܢܝܢܐ: جواب
١١-ܦܪܘܡܝܘܢ: فروميون (المقدمة)
١٢-ܥܠ ܥܛܪܐ ܕܒܣܡܐ: على عطر البخور
١٣-ܣܕܪܐ: السدر (الصف)
١٤-ܩܠܐ: نشيد
١٥-ܥܛܪܐ: العطر

١٦-ܩܠܐ ܐܚܪܢܐ: نشيد آخر
١٧-ܗܘܠܠܐ: الهلال
١٨-ܦܬܓܡܐ: (الفتكام) آية من المزمور
١٩-ܬܫܡܫܬܐ ܓܘܢܝܬܐ: خدمة عامة (العذراء، القديسون، الاموات)
٢٠-ܥܩܒܐ: الملحق
٢١-ܩܠܐ: نشيد
٢٢-ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة لمار يعقوب

الساعة الثالثة: ܕܬܠܬ ܫܥܝܢ

١- ܦܪܘܡܝܘܢ: فروميون (المقدمة)
٢- ܣܕܪܐ: السدر (الصف)
٣- ܩܠܐ: نشيد
٤- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ: طلبة لمار أفرام

منتصف النهار: ܦܠܓܗ ܕܝܘܡܐ

١- ܩܠܐ: نشيد
٢- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ: طلبة لمار بالاي

الساعة التاسعة: ܕܬܫܥ ܫܥܝܢ

للاموات ܕܥܢܝܕܐ

١- ܩܠܐ: نشيد
٢- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ: طلبة لمار بالاي

(٢) الاشحيم ܒܫܒܐ - يوم الاثنين

مساء يوم الاثنين: ܕܪܡܫܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ

١- ܨܠܘܬܐ ܕܫܘܪܝܐ: صلاة الابتداء
٢- ܡܙܡܘܪܐ ܕܡܪܝܐ ܩܪܝܬܟ: مزمور يارب إليك صرخت (المزامير ١٤٠و١٤١و١١٨و١١٦)
٣- ܥܩܒܐ: الملحق
٤- ܩܠܐ ܓܘܢܝܐ ܕܡܬܩܪܐ ܕܦܪܡܐ: صلاة عامة خاصة بالعطر
(ܕܝܠܕܬ ܐܠܗܐ: والدة الإله، ܕܩܕܝ̈ܫܐ: القديسون، ܕܬܝܒܘܬܐ: التوبة، ܕܥܢܝ̈ܕܐ: الموتى)
٥- ܩܠܐ ܕܒܬܪ ܦܪܡܐ: نشيد بعد العطر
(ܕܝܠܕܬ ܐܠܗܐ: والدة الاله، ܕܩܕܝ̈ܫܐ: القديسون، ܕܚܕ ܣܗܕܐ: احد القديسين، ܕܚܕ ܒܫܒܐ: للاحد، ܕܬܝܒܘܬܐ: للتوبة، ܕܥܢܝ̈ܕܐ: للموتى)
٦- ܦܘܩܠܝܘܢ ܕܬܝܒܘܬܐ: فوقليون للتوبة
٧- ܥܩܒܐ: الملحق، ܘܐܚܪܢܐ: وآخر
٨- ܩܠܐ: نشيد
٩- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة لمار يعقوب
١٠- ܬܫܒܘܚܬܐ ܕܬܪܥܐ ܕܪ̈ܚܡܝܟ: تسبحة باب مراحمك

الستار: ܕܣܘܬܪܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ

١- ܩܠܐ: نشيد
٢- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ: طلبة لمار أفرام
ܐܚܪܢܐ ܬܟܫܦܬܐ ܫܬܝܬܝܬܐ: آخر ابتهال سادس
٣- ܡܙܡܘܪܐ ܕܙܐ ܘܩܡ: المزمور ٩١ و ١٢٠
٤- ܡܥܢܝܬܐ ܕܡܪܝ ܣܘܝܪܝܘܣ: معنيث مار سويريوس الأنطاكي

٥- ܩܢܘܢܐ ܕܗܝܡܢܘܬܐ ܕܐܒܗܬܐ: قانون ايمان الآباء
٦- ܬܫܡܫܬܐ ܕܝܠܕܬ ܐܠܗܐ ܘܩܕܝܫܐ: تشمشت لوالدة الإله والقديسين

ليل يوم الاثنين: ܕܠܠܝܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ

١- ܨܠܘܬܐ ܕܫܘܪܝܐ: ܐܥܝܪ ܡܪܝ ܕܡܟܘܢ صلاة الابتداء: ايقظ اللهم مع المزمور: ܘܡܙܡܘܪܐ: ܩܠܒ، ܩܝܚ، ܩܝܘ. المزامير: ١٣٢و١١٨و١١٦
٢- ܥܢܝܢܐ: جواب
٣- ܩܘܡܐ ܩܕܡܝܐ: القومة الأولى
(ܒܫܒܐ: الملحق، ܩܠܐ: صلاة، نشيد: ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة مار يعقوب)
٤- ܩܘܡܐ ܕܬܪܝܢ: القومة الثانية
(ܒܫܒܐ: الملحق، ܩܠܐ: نشيد، ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ: طلبة مار أفرام)
٥- ܩܘܡܐ ܬܠܝܬܝܐ: القومة الثالثة
(ܒܫܒܐ: الملحق، ܩܠܐ: نشيد، ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ: طلبة مار بالاي)
٦- ܗܠܠܘܝܐ: هليلويا
ܡܘܪܒܐ: التعظيم (نشيد مريم العذراء، وابيات التعاظيم، والمزامير ١٣٢و١٤٨و١٤٩و١٥٠و١١٦)
٨- ܬܫܡܫܬܐ ܕܚܕ ܩܕܝܫܐ: تشمشت احد القديسين
٩- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة لمار يعقوب
١٠-ܬܫܒܘ ܚܝܠܐ ܕܡܠܐܟܐ: تسبحة الملائكة

صباح يوم الاثنين: ܕܨܦܪܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ

١- ܨܠܘܬܐ: صلاة ܫܘܒܚܐ ܠܐܠܗܐ: المجدلة
٢- ܡܙܡܘܪܐ ܕܢܐ: المزمور ٥١

٣- ܡܙܡܘܪܐ ܕܫܫܓ: المزمور ٦٣
٤- ܥܢܝܢܐ: الجواب
٥- ܥܘܢܝܐ: الملحق أو الردة
٦- ܩܠܐ ܓܘܢܝܐ ܕܨܦܪܐ ܕܡܬܩܪܐ ܦܪܡܐ: نشيد عام للصباح يدعى فيرمو/العطر (ܕܝܠܕܬ ܐܠܗܐ: والدة الإله، ܕܩܕܝܫܐ: القديسون، ܕܬܝܒܘܬܐ: التوبة، ܕܥܢܝܕܐ: الاموات)
٧- ܩܠܐ ܓܘܢܝܐ ܕܨܦܪܐ ܕܡܬܩܪܐ ܒܬܪ ܦܪܡܐ: نشيد عام للصباح يدعى بعد الفيرمو أي العطر (ܕܝܠܕܬܐܠܗܐ: والدة الإله، ܕܩܕܝܫܐ: القديسون، ܕܚܕ ܩܕܝܫܐ: احد القديسين، ܕܬܝܒܘܬܐ: للتوبة، ܕܥܢܝܕܐ: الاموات)
٨- ܩܘܩܠܝܘܢ: قوقليون (مز ٥)
٩- ܥܘܢܝܐ: الملحق
١٠-ܩܠܐ: نشيد
١١-ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة مار يعقوب
١٢-ܛܒ ܠܡܘܕܝܘ ܠܡܪܝܐ: حسنا أن يكون الشكر للرب

الساعة الثالثة: ܕܬܠܬܫܥܝܢ

١- ܩܠܐ ܕܩܘܩܝܐ: نشيد القوقاي
٢- ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ: طلبة مار يعقوب

منتصف النهار: ܕܦܠܓܗ ܕܝܘܡܐ

١- ܩܠܐ: نشيد
٢- ܡܥܢܝܬܐ: معنيث مار سويريوس الكبير
٣- ܩܢܘܢܐ ܕܐܒܗܬܐ: قانون الآباء
٤- ܬܫܡܫܬܐ ܕܝܠܕܬ ܐܠܗܐ ܘܩܕܝܫܐ: تشمشت لوالدة الإله والقديسين
٥- ܚܘܬܡܐ: الختام

الساعة التاسعة: ܬܫܥ ܫܥܝ̈ܢ

١ – **ܩܠܐ**: نشيد
٢ – ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ: طلبة لمار بالاي

٩

أسماء الأناشيد وأقسامها

١ – ܒܥܘܬܐ ج ܒܥܘܬ̈ܐ: من فعل ܒܥܐ و ܒܥܘܬܐ مصدر، وتعني طلبة وفي العرف الكنسي تقسم الى ثلاثة اقسام: ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ طلبة مار أفرام، و ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ طلبة مار يعقوب، و ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ طلبة مار بالاي. اوزانها الشعرية كلها معروفة، والحانها يتقنها أغلب الشمامسة، وهنالك فوارق كثيرة بين الحانها في المدرستين السريانيتين الغربية والشرقية وهي مستعملة يومياً في صلوات الفرض صباحاً ومساءً.

٢ – ܓܘܫܡܐ: وهو من فعل ܓܫܶܡ جسم وܓܰܫܶܡ جسّم. و ܓܘܫܡܐ تعني بالسريانية الجسم. أما في العرف الكنسي فلفظة ܓܘܫܡܐ تعني المتن من الكتاب، وترد اللفظة في صلاة الاشحيم، ولها لحن ثابت بحسب ماهو مذكور في المكان التي ترد فيه ولا تتغير. وفي بعض الصلوات أثناء الاصوام تبقى هي الأخرى على لحن الكوشم.

٣ – ܟܣܝܐ ج ܟܣܝ̈ܐ: امر خفي أو محجوب وتعطي اللفظة معنى اللطيف من اسماء الله تعالى. وهي أناشيد تنشد عندما يسدل ستار

المذبح ويشبه التخشفت، اختلف الأدباء في عددها، فمنهم من عدّها ٧٢ واخرون ٨٣ وغيرهم ١١٩.

٤- **ܗܘܠܠܐ**: الهلال من فعل ܗܠܠ أوهو عبارة عن لحن شجي للفظة هليلويا ولها ثماني الحان ولكن لكل لحن من الألحان الثمانية أيضاً الحان اخرى، وقد ضاعت اغلب هذه الألحان. وفي المناسبات وقبل تلاوة الأنجيل يرتل الشمامسة بعض الأناشيد مثل ܐܬܐ ܫܘܦܪܟܝ للعذراء مريم ܘܠܗܘ ܚܝܠܐ ܗܘܕܪܐ ܘܪܘܡܪܡܐ، ولها أيضاً الحان خاصة ومميزة.

٥- **ܙܘܡܪܐ ج ܙܘܡܪ̈ܐ**: ترتيلة و تراتيل من فعل ܙܡܪ، ومنها ܙܡܝܪܬܐ نغمة أو ترتيلة، ܡܙܡܘܪܐ مزمور. وهذه الزومارات هي ايات تستعمل بلحن خاص قبل الإنجيل والرسائل.

٦- **ܟܘܪܟܐ ج ܟܘܪ̈ܟܐ**: من فعل ܟܪܟ أي دار وطاف. وهذا نوع آخر من الأناشيد ربما كان يستعمل فقط أثناء الدورة في الكنيسة ولا ذكر له في الطقس السرياني الغربي.

٧- **ܟܪܘܙܘܬܐ ج ܟܪ̈ܘܙܘܬܐ**: من فعل ܟܪܙ كرز، وعظ. والكٌروزوث مناداة وانذار، وإذا جاءت سابقة لكلمة البطريرك ܟܪܘܙܘܬܐ ܕܦܛܪܝܪܟܐ تعني اسم البطريرك. عادة كانت أناشيد ترتل قبل قراءة الإنجيل إذا تلى الأنجيل الأحبار. وقد اهملت وهي غير مستعملة اليوم.

٨- **ܡܐܡܪܐ ج ܡܐܡܪ̈ܐ**: ميمر أو ميامر تعني خطبة أو مقالة أو قصيدة، وفي كتب الليتورجية الميمر يعني القصيدة. وقصائد الآباء مار أفرام ومار يعقوب ومار اسحق وغيرهم تسمى ميامر.

٩- ܡܕܪܫܐ ج ܡܕܪ̈ܫܐ: مدراش ج مداريش وهي أناشيد مار أفرام السرياني، وتعتبر من اقدم الأغاني عند السريان. ولكل مدراش نغمة وتقسم الى عدة قطع تكون تارة من وزن واحد وتارة من اوزان مختلفة.

١٠-ܡܘܪܒܐ ج ܡܘܪ̈ܒܐ: من فعل ܪܒ كبر ونما وزاد و ܐܘܪܒ عظم وشرّف. ܡܘܪܒܐ اسم معفول وتعني التعظيم، وهي ترنيمة السيدة العذراء، سميت كذلك به لأنها تبتدئ بقولها ܡܘܪܒܐ ܢܦܫܝ ܠܡܪܝܐ أي تعظم نفسي الرب (لو ١/٤٦) وهي مرتبة على ثمانية الحان لكل منها خمس نغمات وتقع في ٢٠٧ ابيات.

١١-ܡܥܢܝܢܬܐ ج ܡܥܢܝ̈ܢܬܐ: وتعني المناداة وهي من فعل ܐܥܢܝ زعق، نادى. وهي نوع من المعانيث وتردد بلحن خاص خاصة أثناء الاحتفالات والرسامات.

١٢-ܡܥܒܪܢܐ ج ܡܥܒܪ̈ܢܐ: أي المراحل، يظن البعض أنها شبيهة بالمراثي عددها ١٠٧، وكلها أناشيد عذبة اختلطت مع التخشفتات.

١٣-ܡܫܠܡܢܘܬܐ ܕܪ̈ܘܚܐ: ذكر (الأحياء والأموات) أثناء الصوم وتعرف بالشملاية ܫܘܡܠܝܐ أي تكميل وأتمام. وهي ادعية وذكرى للأحياء والموتى، وهذه الشملاية هي غير الشملايات الستة المعروفة في القداس الإلهي.

١٤-ܣܒܠܬܐ ج ܣܒ̈ܠܬܐ: السلم أو المرقاة. وهي كثيرة ومتنوعة في اوزانها واغلبها موصوفة بطريقة رفع العقل الى الاجواء الروحية. ومن هذه السبلات ܗܢܘ ܝܪܚܐ: هذا هو الشهر، ܘ ܐܒܐ ܟܬܒ ܗܘܐ: كتب الأب رسالة، ܘ ܩܘܡ ܦܘܠܘܣ: قم يابولس، ܘ ܦܪܕܝܣܐ: الفردوس.

١٥-ܣܘܓܝܬܐ ج ܣܘܓܝ̈ܬܐ: من فعل ܣܓܳ أغنية أو أنشودة، وعادة تكون على البحر السباعي.

١٦-ܣܘܬܪܐ: صلاة الستار أو السوتار وهي التي تتلى بعد صلاة الرمش ܪܡܫܐ وربما يكون معنى السوتار هنا التهديم لان المصلين بصلاة السوتار ܪ̈ܒܥܘܬܐ ܣܘܬܪܐ يهدمون قوى الأبالسة.

١٧-ܣܕܪܐ: السدر، الصف أو الترتيب. وهو القسم الثاني من الحوساي ܚܘܣܝܐ، وهو من فعل ܣܕܪ ومعناه صفّ الشيء ورتبه.

١٨-ܣܛܝܟܘܣ: وتكتب أيضاً ܣܛܟܘܣ يونانية معناها الصدر في البيت الشعري. صنفها مار كيرلس مطران القدس (٣٨٦+) وتستعمل خاصة في طقس تقديس الميرون ورسامة الأحبار.

١٩-الاستخارات ܣܛܝܟܘܣ: كلمة يونانية وهي جمع ستيخون وتعني الأناشيد، وهي الأشعار المنثورة مِن وضع مار ايوانيس الذهبي الفم.

٢٠-ܥܘܢܝܬܐ ج ܥܘܢܝ̈ܬܐ: من فعل ܥܢܐ وتعني غنى ورنم. ومن نفس المصدر ܡܥܢܝܬܐ ج ܡܥܢܝ̈ܬܐ أي الأغنية والانشودة.

الـ ܥܘܢܝܬܐ أي الردة وهي مطلع كل مدراش أو خاتمة كل بيت. وفي عهد مار أفرام كانت الجوقة تكررها بعد كل بيت في المداريش

أما الـ ܡܥܢܝܬܐ فهي الأغاني ويزيد عددها على الـ ٣٧٠ معنيثا وفي بعض الاحيان تفتتح بآية من الكتاب المقدس. وفي الكنيسة السريانية معنيث ܐܘܡܢܝܘ ܡܢܗ ܡܠܟܐ، ܘ ܐܢܐ ܠܟ ܒܪ̈ܝܫܝܬ، ܘ ܠܡܢܐ ܛܠܠܐ، معروف. فالأول يستعمل في كل يوم صباحاً وفي بدء القداس. والثاني

ايام الصيام الأربعيني. والثالث في صلاة كل مساء. والـ ܥܢܝ̈ܢܐ من نفس المصدر، ܘܒܪ ܥܢܝܐ معناه النديم والجليس. وهي اجوبة تشبه الاراجيز وهي متساوية الوزن تنشد في الايام الاسبوعية، والاعياد، ووقت الرسامات.

٢٢-ܒܣܡܐ: العطر وهو دخان البخور. والحان هذه الادعية والصلوات المختصرة تتغير وعادة تتلى هذه الصلوات - العطر - بين قراءة الحوساي ܚܘܣܝܐ، وقراءة الأنجيل أيام السبت والأحد والأعياد.

٢٣-ܥܩܒܐ ج ܥܩܒ̈ܐ و ܥܩܒ̈ܬܐ: العقب أو نهاية. وفي العرف الكنسي دعاء وجيز يلي دعاء العطر ويرد مراراً في كل الطقوس.

٢٤-ܦܪܡܐ: الفيرم أو البخور. صلوات مختصرة تقال بالحان مختلفة بعد السدر.

٢٥-ܦܪܕܐ ج ܦܪ̈ܕܐ: فردة أو فردات وهي انشودة صغيرة وهي كثيرة ومذكورة في الاشحيم ܫܚܝܡܐ والبيث كاز ܒܝܬܓܐܙܐ.

٢٦-ܦܬܓܡܐ ج ܦܬܓ̈ܡܐ: من ܦܬܓܡ معناها الجواب، والكلام، والجملة من الكلام، وعادة تكون هذه الجملة آية من المزامير أو من اسفار الكتاب المقدس وعددها يزيد على الـ ٧٠٠ فثكام.

٢٧-ܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ: التقاديس الثلاثة "قدوس أنت يا الله" ترتل في يومي السبت والأحد، ولها ثمانية الحان، ويتخلل اللحن الرابع والسادس منها تشطير بليغ بنغمات حلوة، وكذلك في الطقس الشرقي في نهاية طقس الاكليل. أما التقاديس الثلاثة صباح كل احد فيضاف إليها لفظة هليلويا.

٢٨-**ܩܘܒܠܐ ج ܩܘ̈ܒܠܐ**: نشيد من أربعة ابيات يرتل بعد الصلوات الفرضية الحافلة بعد الحوساي ܚܘܣܝܐ.

٢٩-**ܩܘܩܝܐ**: الخزاف أو الفخار، القوقاي. من فعل **ܩܘܩ**. و**ܩܘܩܐ** الجرّة من الانية جمعها **ܩ̈ܩܐ**. **ܩܘܩܝܐ** الفخاري أي صانع الفخار أو بائعه. لقد اشتهر الشماس مار شمعون الفخاري واصحابه الفخارون بنظم هذا النوع من الأناشيد.

٣٠-**ܩܘܩܠܝܘܢ ج ܩܘܩܠܝ̈ܘܢܐ**: يونانية تعني لغة دائرة، وفي العرف الكنسي القوقليون آية من المزامير تتوسطها لفظة هليلويا. والحانها ثمانية وكلها معروفة في الطقسين الغربي والشرقي، وتكون مخصصة للعذراء والقديسين والشهداء والكهنة والاموات وغيرهم، وتستعمل يومياً في كل كنائسنا وعند بركة البيوت من قبل الكهنة والأحبار.

٣١-**ܩܠܐ ج ܩ̈ܠܐ**: قال وصوت. وتعني نشيد، ويمكن أن تسمى الأناشيد كلها قالات، ولها الحان ثمانبة معروفة.

٣٢-**ܩ̈ܠܐ ܕܫܗܪܐ**: من فعل **ܫܗܪ** سهر نوع من الترانيم العذبة كانت ترتل عادة أثناء السهرات بمناسبات اعياد القديسين، ومازالت عادة **ܫܗܪܐ** السهر موجودة في بعض كنائسنا في اعياد القديسين، ولا يعرف عددها بالضبط.

٣٣-**ܩܢܘܢܐ ج ܩܢܘ̈ܢܐ**: من فعل **ܩܢ**، والكلمة معناها القانون أو القاعدة أو الفريضة أو السنة. نقلها السريان في الاساس عن تأليف الأدباء اليونان مثل يوحنا الدمشقي والراهب قزما. ويقول البطريرك برصوم بأنه نظام تسبيح بيعي منثور استنبطه اندراوس الكريتي من أئمة

اليونان حول سنة ٢٧٠٠ وعمّ استعماله. وعادة يقال ܩܝܬܪܐ ܩܢܪܐ. ويوجد أيضا ܩܝܬܪܐ ܣܘܪܝܝܐ، راجع المقال.

٣٤- ܩܬܝܣܡܛܘܣ: القاتسمات كلمة يونانية تعني المجالس عددها مائة وسبعون، وهي مقسمة للآحاد والمواسم على مدار السنة، وعادة كان الاكليروس يتلو هذه المجالس جالسا بعد طول الوقوف في الصلاة الفرضية.

٣٥- ܫܘܒܚܐ ج ܫܘܒ̈ܚܐ: الشوباح وجمعها الشوباحات وبالعربية التسبيح وربما تكون في اليونانية ܦܪܘܣܦܘܪܘܢ. وهي أناشيد منثورة تتلى خصوصاً أثناء خدمة القربان المقدس.

٣٦- ܒܝܬܐ ج ܒ̈ܝܬܐ: قسم من الشعر أو بيت واحد منه. ويعني في العرف الكنسي نبذة شعرية وتسبق عادة الباعوث ܒܥܘܬܐ.

٣٧- ܒܥܘܬܐ ج ܒܥܘ̈ܬܐ: ابتهال وابتهالات من فعل ܒܥܐ و ܐܬܒܥܝ ܠܗ، أي تضرع إليه، وتوسل. وعددها كبير واغلبها من تأليف مار رابولا الرهاوي، وقد سبق شرح هذه الابتهالات. ومن هذه التخشفتات ܚܢܢܐ ܪܒܐ، ܒܬܫܥܝܬܗ ܕܐܝܟ، ܠܟܝܢܐ ܕܟܠܐ، ܐܝܟ ܠܚܕ̈ܐ.

١٠

البيث كاز بالنوطة ܒܝܬ ܓܙܐ ܒܢܘܛܐ

١ – لا بد وأن اشير الى بعض الأعمال التي صدرت في اوقات مختلفة لدراسة وتحليل وتنويط البيث كاز ܒܝܬ ܓܙܐ، وتشكل هذه الأعمال مادة غنية لدراسة كل ماصدر مطبوعاً أو مازال مخطوطاً عن البيث كاز.

وأول عمل يشار إليه في هذا المضمار هو ما قام به الرهبان البنيدكتيون سنة ١٩٢٤-١٩٢٨، فلقد نوطوا في ٦٦٠ صفحة الحاناً على الشكل التالي:

١- ܒܥܘܬ̈ܐ ܘ ܗܘܠܠ̈ܐ: الطلبات والهلال.
٢- ܩ̈ܠܐ: القالات (الأناشيد).
  أ- ܩ̈ܠܐ ܫܗܪ̈ܐ: السهريات
  ب- ܩ̈ܠܐ ܫܚܝ̈ܡܐ: الأناشيد البسيطة
  ج- ܩ̈ܠܐ ܓܢܝ̈ܙܐ: قالات الحجاب

٣- ܡܕܪ̈ܫܐ: المداريش أي الأغاني، ܘܩܝܢ̈ܬܐ ܕܡܥܕܥܕܢܐ: والحان المعدعدان.
٤- ܥܢܝ̈ܢܐ: الاجوبة، ܛܟܣܐ ܩܕܡܐ ܥܕܡܐ ܠܬܪܝܢܐ ܒܝܬ ܗܘ̇ ܫܒ̈ܬܐ ܕܚܫܐ: من الأول حتى الثاني وضمنها أناشيد اسبوع الحاش (الآلام).
٥- ܡܘܪ̈ܒܐ: الموربات أي التعاظيم.
٦- ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘ̈ܢܝܐ: القوانين اليونانية.
٧- ܐܬܟܫ̈ܦܬܐ: التخشفتات أي الابتهالات.

٨- ܬܘܣܦܬܐ: الزيادات.

أ- ܕܬܫܡܫܬܐ ܕܐܫܡܫܬܐ ܕܩܘܪܒܐ: خدمة القداس
ب- ܩܝܢܬܐ ܕܛܟܣܐ ܣܝܡܝܕܘܬܐ: الحان طقس الرسامة
ج- ܕܬܫܡܫܬܐ ܕܨܘܡܐ ܕܐܪܒܥܝܢ: الحان الصوم الأربعيني
د- ܨܠܘܬܐ ܕܣܘܬܪܐ: الصلوات للستار
ه- ܩܝܢܬܐ ܕܡܕܝܢܬܐ ܕܡܘܨܠ: الحان الموصل

وقد نشر هذا العمل مرتين: أولاً سنة ١٩٢٨ في القدس وثانياً في حلب سنة ١٩٩٤. ولا نستطيع أن نحكم على هذا العمل شخصياً لأن دراسة ما اخرجوه بالطبع يحتاج الى وقت طويل لمعرفة مدى فهم روحية الألحان لدى الرهبان البنيدكتيين. ولم نقرأ نقداً علمياً لاحد المختصين الموسيقيين بالألحان السريانية، ولكننا ننقل بأمانة رأياً نحترمه كثيراً لأن صاحبه كان عالماً قديراً، وشماساً اتقن الطقوس السريانية لغة والحاناً، واجاد في نشر بعض هذه الطقوس إنه: المرحوم **الارخدياقون نعمةالله دنو** (١٩٥١) وقد كتب مقالاً مطولاً عن الموسيقى السريانية ونشره على صفحات مجلة لسان المشرق وهذا رايه: **ومن الجدير بالذكر ان نقرأ من رهبان بنيدكتيين بالقدس اغرموا بحلاوة الأنغام السريانية فصرفوا عنايتهم الى ضبطها بالعلامات الموسيقية وصرفوا في هذا العمل زهاء ربع قرن يلتقطون الأنغام من افواه الاكليروس السرياني في مختلف البلدان ويدونون لها العلامات ثم أتوا على نشرها في مجلد ضخم اشتمل على نيف وتسعمائة نغمة، غير أن العلامات التي اتخذوها لم تكن كفوءة بضبط النغمات ولاسيما الطويلة منها مما في الهلالات والتخشفتات ولذلك جاءت تلك الأنغام سقيمة فجة ويا للأسف !**

ونشر احد ادباء السريان في القرن العشرين الملفونو **ابروهوم كبرئيل صومي** ܐܒܪܗܡ ܓܒܪܐܝܠ ܨܘܡܐ سلسلة كتب بأسم **أدب السريان** ܡܪܕܘܬܐ ܕܣܘܪܝܝܐ، وخصص الجزء العاشر منه للموسيقى السريانية ܡܘܣܝܩܝ ܣܘܪܝܝܬܐ، وفي ٧٧ صفحة سجل معلومات كثيرة عن الموسيقى قبل وبعد المسيحية باللغة السريانية ثم بالتعاون مع ابنه العزيز بسيم صومي نوط الحان الابيات التالية:

ܐܣܘܟܬܐ ܕܩܠܐ ܕܡܫܒܚܬܐ ܕܡܫܝܚܬܐ ܒܡܫܝܚܘܬܐ ܕܟܬܒܐ ܕܡܪܕܘܬܐ ܕܣܘܪܝܝܐ

ܐܘܡ ܕܝܘܡܐ	78	ܐܢܐ ܐܢܐ ܢܘܗܪܐ ܒܪܝܐ	154
ܘܥܠܘ ܠܥܕܬܟ	84	ܡܠܐܟܐ ܒܪܝܐ	150
ܡܪܝ ܕܪܘܡܐ	87	ܫܘܪܐ ܦܬܚܘ ܓܒܪܝܗܘܢ	161
ܡܐ ܪܚܡܝܢ	90	ܗܠܟܐ ܒܥܡܘܢ ܘܐܪܙܠܐ	166
ܡܪܝܡ ܝܠܕܬ ܐܠܗܐ	94	ܐܒܗܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ	169
ܫܘܒܚܐ	97	ܐܒܗܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ	176
ܛܘܒܝܟܝ ܥܕܬܐ	103	ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ	179
ܡܫܝܚܐ ܢܛܪܝܗ ܠܥܕܬܟ	108	ܡܥܢܝܬܐ ܕܫܘܠܡܗ	180
ܡܪܝܐ ܡܪܢ	114	ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܰܠܰܝ	182
ܫܘܪܩܘܢ ܐܝܟܘܢ	118	ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ	185
ܠܫܘܡܐ ܕܡܫܝܚܘܬܐ	122	(ܫܘܪܝܐ ܥܡ ܫܘܠܡܐ)	
ܐܚܪܢܐ ܕܒܠܥܕܝܗܘܢ ܐܠܗܘܬܟ	129	ܡܕܪܫܐ ܕܦܪܝܫܐ	190
ܒܠܐ ܥܠܬ ܟܝܢ	135	ܡܥܢܝܬܐ ܕܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ ܕܪܘܡܐ	193
ܠܗܘ ܓܒܪܐܝܠ	143	ܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ ܥܡ ܗܘ ܕܙܦܐ	199
ܠܟ ܡܪܝܐ ܡܘܕܝܢ	149	ܡܕܪܫܐ	205
ܠܟ ܗܘ ܡܪܝܐ ܡܫܒܚܝܢ	153	ܐܢܐ ܥܠܟ ܗܘܐ ܓܒܪܬܐ	208
		ܡܕܪܫܐ ܕܡܪܝ ܦܘܠܘܣ	212

ونشرها في سان باولو البرازيل سنة ١٩٨٩. ومرة أخرى لا نستطيع أن نحكم على عمل الملفونو ابروهوم صومي ولكننا نؤكد بأن شماساً قديراً واستاذاً حاذقاً باللغة السريانية مثل الملفونو ابروهوم، خاصة وهو من خريجي دير مار مرقس بالقدس، لابد وأن يكون عمله مميزاً. علماً أن طريقة التدوين خالية من إشارات التحويل الشرقية التي تحدد المسافات والأجناس الشرقية التي تتميز بها موسيقانا السريانية.

ويبقى ان نشير الى أعمال أخرى في هذا المضمار أولها كتاب بعنوان: ܟܢܪܐ ܕܪܘܚܐ ܕܥܕܬܐ ܣܘܪܝܝܬܐ ܐܪܬܘܕܘܟܣܝܬܐ، أي كنارة الروح للكنيسة السريانية الأرثوذكسية، الذي تضمن بعض اقوال القداس الإلهي والتراتيل باللغتين السريانية والعربية وطقس القداس وقد انجز العمل بهمة المرحوم الوجيه السرياني ابراهيم طحينجي اوغلو يوم كان رئيساً للمجلس الملي في استنبول ونوط الألحان الموسيقار صباح بولند ونشرت في اسطنبول سنة ١٩٨٦.

أما البروفسور هينرخ هوزمان فلقد اجاد في دراسته التحليلية للألحان السريانية التي نشرها في كتابه المعروف
DIE MELODIEN DER / JAKOBITISCHEN KIRCHE
وقد اعتمد فيه على صوت وأداء المرحوم الملفونو اسمر الخوري الذي يعد واحداً من أهم المطلعين بالألحان السريانية. يتضمن عمل هوزمان ثلاثة أقسام الأول (١-٨٥ صفحة) الحان البيث كاز. والثاني (٨٨-١٥٨ صفحة) الحان الاشحيم. والثالث (١٥٩-٢٠٨ صفحة) القوقاي بمختلف التقاليد.

ومؤخراً قام احد طلاب جامعة بولونيا في ايطاليا بدراسة صيغ اللحن السرياني، بتشجيعنا في الأبرشية، وبمساعدة وإرشاد الملفونو نوري

اسكندر ونشره في ايطاليا سنة ١٩٩٣، بعنوان: أشكال الترتيل **السرياني**. وتعتبر هذه الدراسات الأولية من الدراسات الجدية علمياً وموسيقياً (١).

ولا يمكننا أن ننسى جهوداً جبارة بذلها الأب ايلي **كسرواني** السرياني الماروني في تنويط الألحان السريانية بصوت المثلث الرحمات البطريرك يعقوب الثالث. يقول الأب كسرواني بأنه: "اعد بحثاً مطولاً ودراسة مفصلة لمجمل الحان البيث كاز والتي تبلغ أكثر من ٧٠٠ لحن وقد وضعها في النوطة الموسيقية، وعلى حسب قول الرسول بولس: **الأمانة** التي تسلمناها من المثلث الرحمات البطريرك يعقوب الثالث، وهي مدونة في مجلدين يرفقهما مجلد ثالث يحتوي على دراسة تحليلية، ولنا أمل أن ننتهي قريباً من الاعداد لطباعة هذه الدراسة التي تتطرق للإيطار التاريخي والأدبي والإنساني العام وتنصب على تحليل اللحن السرياني من حيث بنيته الموسيقية والألحان الثمانية".

لقد طالعنا بشكل سريع مخطوطة الأطروحة، ولنا مأخذ واحد على الأب كسرواني هو تسمية الألحان بالسويرية نسبة الى القديس مار سويريوس الأنطاكي تاج السريان (٥٣٨+). إن كنيسة أنطاكية السريانية الأرثوذكسية اعطت مار سويريوس للحضارة والإنسانية والمسيحية، ومار سويريوس هو جزء من هذا الكل في تراث كنيسة أنطاكية، ولهذا لا نقبل بأن تنسب لا الكنيسة ولا أي شيء فيها الى واحد من أبنائها العظام. ومع هذا نتطلع بغاية الشوق وبفارغ الصبر الى ثمرات جهوده في حقل دراسة وتحليل وتنويط الألحان السريانية، لأن دراسته في نظرنا هي من المراجع المهمة في هذا المجال. وبقي أن تشير الى الجهد الذي بذله الأب يوسف الخوري السرياني الماروني في الكتاب الأول من سلسلة "**التراث الماروني**" بعنوان: **ترانيمنا - الألحان السريانية للكنيسة الأنطاكية**

1- G. P. F. MALEACRIDA: FORME DEL CANTO SIRIACO. BOLOGNA 1993

المارونية. ضمن منشورات جامعة الروح القدس في الكسليك - لبنان، ولا علاقة للعمل المذكور بما ننشره هنا.

٢ – في أوائل شهر شباط سنة ١٩٦٧ كنت قد انهيت دراستي الاكليريكية وعينتني البطريركية الجليلة سكرتيراً لمطران الموصل وتوابعها نيافة مار سويريوس زكا (قداسة البطريرك اليوم). وفي طريقي الى مقر عملي الجديد مررت بدار البطريركية بدمشق وتعرفت لأول مرة على الموسيقار السرياني نوري اسكندر الذي كان قد استدعاه قداسة المثلث الرحمات البطريرك يعقوب الثالث ١٩٨٠+ الى دار البطريركية ليفاوضه في امر انجاز مشروع تنويط الحان البيث كاز وإخراجها بالطبع. ومازلت اتذكر تفاصيل بعض ما حصل في ذلك اليوم وكيف خرج الملفونو نوري اسكندر من صالة البطريركية متأبطاً بعض الأوراق وهو يتمتم كلمات تدل على عدم الاتفاق في الرأي، ومنذ ذلك التاريخ وأنا اتحين الفرص لتحقيق هذا المشروع الرائد. وعندما اختارني الرب لاكون خادماً لأبرشية حلب سنة ١٩٧٩ واصبح الموسيقار نوري اسكندر احد ابناء ابرشيتي. عقدت العزم على تحقيق هذا المشروع الهام لعدة اسباب:

أولاً: لترتاح روح المثلث الرحمات البطريرك يعقوب الثالث وهو الراقد بسلام في دار الخلود. فلقد كان هذا المشروع حلماً من احلامه، وهو الذي حبب هذا الفن لكثيرين من تلاميذ مدرسته الموسيقية، فروحه الطيبة ارتاحت لتحقيق هذا المشروع.

ثانياً: أنا شخصياً اعشق الالحان السريانية واهيم بها، واشعر أنه في ساعات الضيق واوقات الحرج هي ملجأي الوحيد، فأتغنى بالكلمات التي تسمو بالروح الى العلاء واسمع الالحان التي ترفعني الى اجواء السماء.

فمنذ نعومة اظفاري تولعت بالحان الكنيسة، كنت اسمعها من ذوي الاصوات الرخيمة في كنيستَي العذراء ومار يعقوب النصيبيني في القامشلي، وقد حفظت معظم الحان الاشحيم وأنا بعد في المرحلة الابتدائية من دراستي، وقبل أن انتهي من دراستي الاكليريكية في معهد مار أفرام اللاهوتي بزحلة كنت قد اتقنت الحان البيث كاز وبعض التخشفتات منها ما تعلمتها من المرحوم الملفونو اسمر الخوري، وبعضها الأخر من الكاسيتات وشرائط التسجيل باصوات مختلفة أهمها: البطريرك يعقوب الثالث، الخوري توما حكيم، الشماس بشير القس عزيز، والشماس جورج ماعيلو وغيرهم. وعندما انتقلت الى الموصل لخدمتي الجديدة وفوجئت بألحان لم اسمع بها من قبل، عملت كل جهدي في سبيل اتقانها لترتيلها وانشادها مع بقية شمامسة ابرشية الموصل واذكر فضل الارخدياقون متى حيالي في هذا المضمار إذ كان في مقدمة من يتقن هذه الالحان في ابرشية الموصل.

ثالثاً: احتفظ بمجموعة كبيرة من الكاسيتات بأصوات سريانية معاصرة وآمل أن لا يبخل احد علي فيما لا املك، لتكمل مكتبتي الخاصة بالالحان ولابد من تحقيق مشروع اخر هو تسجيل هذه الالحان بالوسائل الحديثة COMPACT LAISER للمحافظة عليها. ففي مكتبتي تسجيلات كاملة لالحان اورفا وخربوط ودياربكر وطورعبدين وصدد وأهم الالحان في الموصل واعتز بكلها ولكنني اذكر بصورة خاصة كاسيتات البطريرك يعقوب الثالث.

وبهذه المناسبة اشير الى النهضة التي بدأت في سوريا ولبنان، ثم أنتقلت الى أرض الشتات، وفي السويد خاصة، وذلك باعداد كاسيتات لألحاننا الشعبية والوطنية وباصوات مختلفة، وبعضها جيدة جداً والبعض الآخر يحتاج الى إعادة نظر، ونحن في حلب اشرفنا على اربع كاسيتات

للقداس وألمناسبات الدينية والشعبية والوطنية وقد ضمت الى هذه المكتبة المذكورة.

رابعاً: لقد عرفت الكنيسة الحاناً جديدة بعضها مستورد من مصادر موسيقية غير سريانية وبعضها الاخر غير موزونة وغير دقيقة لانها من تأليف من ليس له خلفية علمية موسيقية كافية، ارجو أن تـُنقى وتـُستبعد لئلا تشوه ما هو اصيل من الالحان. وفي العودة الى اصالة الحاننا يمكن ان نجد مصادر كافية لتحديث الالحان في الكنيسة وما عدا ذلك فانني ارى تشويها للحقيقة الموسيقية.

خامساً: لا اريد أن ادخل في تفاصيل الموسيقى السريانية غير الكنسية. فشعبنا السرياني اليوم في الوطن الأم وفي أرض الشتات خاصة، يستعمل أغاني سريانية بعض الحانها دخيلة واجنبية، وبعضها الآخر من تراثات شعوب اخرى، وحتى كلمات هذه الاغاني في بعض الاحيان غير مفهومة وبعيدة عن القاعدة والاصول، وقد اختلطت الأوراق في معرفة اصحابها الحقيقيين، ومع هذا نسمع في بعضها الحاناً شجية مقبولة ونستمتع بكلمات موضوعة من قبل بعض الشعراء الجدد حتى باللهجة السريانية الطورانية المحكية لانها تعبر عن احاسيس ومشاعر شعبنا في هذه المرحلة بالذات. وهنا نشير الى بعض الشعراء السريان الراحلين الذين زينوا هذه الصفحة التراثية الموسيقية وفي مقدمتهم: المطران يوحنا دولباني، والمطران بولس بهنام والملفونو نعوم فائق، والملفونو حنا سلمان، والملفونو فولوس كبرئيل والملفونو دنحو دحّو وغيرهم من خريجي اكليريكياتنا، والميتم السرياني في بيروت، ومدارسنا السريانية في الوطن. نقترح أن يتفرغ احد المختصين في جمع هذه الالحان والاناشيد الوطنية والشعبية ودراستها ونشر ما هو مفيد وصالح ونبذ كل ما فيه تشويش وتشويه للحقائق.

سادساً: في الأساس فكرّنا في تنويط الحان المدرسة الرهاوية وقد تقرر ذلك في جلسة للمجلس الملي في حي السريان عندما كان نائبنا في هذا المجلس المهندس عبدالنور كلور. وقد انجزنا هذا المشروع أي تنويط الحان مدرسة الرها بكامله وهو مخطوط ومحفوظ لدينا وينتظر دعماً مادياً لاخراجه بالطبع. وعندما قررنا البدء بانجاز هذا المشروع فكرنا أن تنويط الالحان السريانية بحسب صوت البطريرك يعقوب الثالث هو الأساس في هذه السلسلة الموسيقية. لماذا بصوت البطريرك يعقوب الثالث بالذات ؟ الجواب: لأن البطريرك يعقوب هو احد عشاق اللحن السرياني في القرن العشرين، ومن افضل من اتقن البيث كاز اتقاناً كاملاً، فصوته الجهوري ونبرته الحلوة، وأداؤه الجميل، وذاكرته القوية في حفظ الألحان، وموهبة العطاء ساعدته كثيراً على أن يتعلم الالحان، أولاً عندما كان فتى في بلدة برطلة على شمامسة كنيسة هذه البلدة، ثم على يد معلمه خريج دير الزعفران وأحد تلامذة مدرسة ماردين الموسيقية المطران مار يوليوس الياس قورو المعتمد البطريركي في الهند. فخلال تتلمذه على يد المطران قورو في سنوات خدمته في الهند استطاع البطريرك يعقوب ان يجعل من نفسه مرجعاً موسيقياً سريانياً مميزاً ونقل ولعه للالحان السريانية الى تلامذته من الاحبار والاكليروس الذين تخرجوا في مدرسته. واجاد البعض في الاداء مثل هذا المعلم الكبير. كتب قداسة البطريرك مار أغناطيوس زكا في سلفه الصالح:

وروّضه والده منذ نعومة اظفاره على خدمة الكنيسة والتعلق باهداب الدين المبين. فكان رحمه الله يبعثه الى كنيسة العذراء المجاورة لبيتهم صباحاً ومساء لحضور القداس الالهي والصلاة، بل كان قد عمل بيته كنيسة يدربه فيها على الخدم البيعية حتى اعجب الناس بالفتى النبيه وهو في الخامسة من عمره يومذاك. ولحسن الحظ، ان والده كان رخيم الصوت شجي النغمة، فنشأ هو الآخر محباً للموسيقى متذوقاً الانغام الحلوة. ونما وفي نفسه هذا الفن الجميل وقد ساعدته على اتقانه

رخامة صوته. فكنت تراه يصدح كالبلبل الغريد بين زملائه الاكليريكيين، وما زالت انغامه الساحرة تملك مشاعر سامعيه وتأخذ بمجامع القلوب.

سابعاً: لقد كلفنا هذا العمل جهداً وتعباً وأخذ منا وقتاً طويلاً ولكننا في الختام سعداء لاننا حققنا هذا المشروع. فيبقى لدينا أن نوجه النداء الى محبي التراث الموسيقي في كل الكنائس السريانية للعمل على اعادة النظر بموسيقانا الكنسية فألحاننا لها خصوصية وجذورها مرتبطة بهذه الأرض وهي دون شك جزء مهم من هذا التراث المشرقي ومع كل المحاولات التي جرت من قبل مختصين في الالحان السريانية مازالت هنالك فجوات في موضوع ماتبقى من الاصالة في هذه الالحان كما لم يتفرغ احد حتى اليوم لموضوع العطاء الموسيقي السرياني لتراثات اخرى كالكنائس اليونانية واللاتينية. ولا ندعي ان عملنا هذا كامل بل نتوقع الاخطاء لأنها المحاولة الأولى في تاريخ كنيستنا ونتمنى ان نتلقى نقداً بنّاءً لعملنا لتجنب الاخطاء في طبعات قادمة.

ثامناً: نترك للباحثين مطالعة بعض الملاحظات التي ابداها الموسيقار نوري اسكندر وهو الذي نوّط كل الالحان نأمل أن يستفيد منها كل قارئ. وقبل ذلك نزود القارئ بلائحة كاملة للألحان السريانية التي نوّطها الملفونو نوري. إن تنويط الألحان كما هو وارد في هذا الكتاب تماش مع الكاسيتات التي سُجلت بصوت البطريرك يعقوب الثالث ولهذا كل ما لم يُسجل في هذه الكاسيتات، ولم نعثر على مكان آخر سُجل فيه صوته أُهمل في هذا الكتاب. ونزود القارئ باسماء الأناشيد والتراتيل وأرقام صفحات الكتاب تسهيلاً لعملية المراجعة.

ܡܚܘܝܢܐ

ܩ̈ܠܐ ܣܘܪ̈ܝܐ: ܐܕܡ ܕܚܘܘܐ 1
ܩ̈ܠܐ ܣܘܪ̈ܝܐ: ܗܘܟܠܢ ܠܟܒܐܪ 9
ܩ̈ܠܐ ܣܘܪ̈ܝܐ: ܡܢܗ ܕܪܡܫܐ 17
ܩ̈ܠܐ ܣܘܪ̈ܝܐ: ܡܐ ܪܚܝܡܝܢ ܕܒܢ̈ܝܟܘܢ 25
ܩܠܐ: ܠܡܪܝܡ ܢܚܒܐ ܐܠܗܐ 34
ܩܠܐ: ܕܡܘܡܐ 42
ܩܠܐ: ܛܘܒܟܝ ܟܒܐܐ 52
ܩܠܐ: ܡܫܝܚܐ ܢܛܪܗ ܠܟܒܐܪ 61
ܩܠܐ: ܡܪܝܐ ܡܪܝ 71
ܩܠܐ: ܫܘܕܪܗܘܢ ܐܝܟܢ 80
ܩܠܐ: ܠܟܫܘܡܐ ܕܗܝܡܢܘܬܐ 88
ܩܠܐ: ܒܟܠܡܕܡ ܐܬܟܠ 99
ܩܠܐ: ܟܠܠ ܒܠ ܠܚܡ 108
ܩܠܐ: ܐܗܘܪܒܐܠܠ 124
ܩܠܐ: ܠܟ ܡܪܝܐ ܩܪܝܢ 132
ܩܠܐ: ܠܟ ܗܘ ܡܪܝܐ ܡܫܒܚܝܢ 141
ܩܠܐ: ܐܢܐ ܐ̱ܢܐ ܢܘܗܪܐ ܫܪܝܪܐ 142
ܩܠܐ: ܡܠܐܟܐ ܫܪܝܪܐ 151
ܩܠܐ: ܫܠܡܐ ܒܫܡܘܗܝ ܕܐܘܪܫܠܡ 159
ܩܠܐ: ܡܫܝܚܐ ܠܐ ܬܗܘܡܐ 167
ܩܠܐ: ܡܫܠܡ ܢܘܗܪܗ 175
ܩܠܐ: ܩܘܡ ܒܪܝܫ ܘ ܦܪܘܫܢ 183
ܩܠܐ: ܡܒܠܒܠ ܡܪܝ 191
ܩܠܐ: ܠܐ ܒܝܬܐ ܘ ܠܐ ܒܠܒܒܐ 195

ܩܠܐ: ܐܝܟ ܦܪܩܐ ܕܡܪܢ 203
ܩܠܐ: ܣܗ̈ܕܐ ܐܦܣܩܘܦܘܝ 211
ܩܠܐ: ܩܒܠܢܘܝ ܡܪܝ 219
ܩܠܐ: ܗܘܝ ܠܗ̇ ܠܢܦܫ 223
ܩܠܐ: ܕܚܛܐ ܠܐ ܚܛܐ 231
ܩܠܐ: ܫܠܡܘ ܕܐܒܐ 240
ܩܠܐ: ܟܠܐ ܒܛܪܐ ܕܒܫܡܝ̈ܐ 248
ܩܠܐ: ܠܡܫܠܡܘܬ ܙܘܥܐ 254
ܩܠܐ: ܒܪܝܫܐ ܠܒܒܟ ܐܬܝܬ 262
ܩܠܐ: ܒܛܘܒܟ ܡܪܝ ܢܣܒ ܐܒܐ 270
ܩܠܐ: ܒܪܩܐ ܚܐܘܗܝ 278
ܩܠܐ: ܒܪܘܟܬܐ ܒܪܝܫܬ 286
ܩܠܐ: ܓܝܪ ܣܡܟ ܐܚܐ 294
ܩܠܐ: ܟܡ ܕܒܠܘܗܝ ܡܢܝܬܗ 302
ܩܠܐ: ܒܪܝܫܐ ܕܫܠܡܘ "ܐܬܝܘܗܝ ܒܠܝܐ" 310
ܩܠܐ: ܦܬܚ ܠܟ ܐܘܪܚܘ ܕܚܝܝܢ 314
ܫܒܠܬܐ ܕܡܕܪ̈ܫܐ: ܢܘܢ ܚܙܐ ܕܛܒܝܢ ܒܠܗ 322
ܫܒܠܬܐ: ܕܐܒܐ ܒܛܒ ܗܘܐ 335
ܫܒܠܬܐ: ܡܘܬ ܦܘܠܘܣ 344
ܫܒܠܬܐ: ܦܪܝܣܐ 354
ܡܕܪܫܐ: ܕܒܠܟ ܡܠܟܐ 365
ܡܕܪܫܐ: ܛܘܒܝܟ ܐܦܪܐ 367
ܡܕܪܫܐ: ܐܬܛܠܒ ܗܘܐ ܝܠܘܕܐ 369
ܡܕܪܫܐ: ܕܡܘܕܝ̈ܢܐ : ܕܘܟܝܐ ܕܝ̈ܠܝܕܬܐ 372
ܡܕܪܫܐ: ܐܬܛܒ ܟܝܐ ܕܝ̈ܠܝܕܬܐ 373
ܡܕܪܫܐ: ܢܘܩܦ ܠܟ ܕܩܐ 374
ܡܕܪܫܐ: ܗܐ ܡܛܠ ܗܘ ܒܡܕܝܢ 375

ܡܕܪܫܐ: ܗܘܐ ܢܘܗܪܐ ܐܝܟ ܒܢܘܪܐ 376
ܡܕܪܫܐ: ܐܘ ܒܘܟܪܐ ܕܐܒܐ 377
ܡܕܪܫܐ: ܚܘܝܐ ܛܠܝܬܐ ܛܠܝܐ ܠܗ 378
ܡܕܪܫܐ: ܒܬܘܠܬܐ ܒܪܬ ܕܘܝܕ 379
ܡܕܪܫܐ: ܐܘܕܘ ܒܡܫܝܚܐ 380
ܡܕܪܫܐ: ܚܙܝ ܒܪܘܚܐ 381
ܡܕܪܫܐ: ܐܕܡ ܚܛܐ ܘܡܝܬ 382
ܡܕܪܫܐ: ܠܒܝܬ ܒܒܠ 383
ܡܕܪܫܐ: ܗܐ ܡܠܟܘܬܐ 384
ܡܕܪܫܐ: ܡܫܝܚܐ ܘ ܡܫܝܚܐ 387
ܡܕܪܫܐ: ܐܘ ܠܓܢܐ ܐܕܡܘܢ 388
ܡܕܪܫܐ: ܐܚ̈ܝ ܒܟܠܒܠ ܐܘ (ܕܒܚܘܪܐ) 389
ܡܕܪܫܐ: ܪܘܚܐ ܒܕܘܝܕ ܐܡܪܐ ܗܘܬ 390
ܡܕܪܫܐ: ܡܠܟܢ ܡܪܢ ܕܒܗ ܣܡܟܐ 391
ܡܕܪܫܐ: ܢܚܬ ܪܘܚܐ ܡܢ ܪܘܡܐ 392
ܡܕܪܫܐ: ܐܘ ܒܪ ܚܝܐ ܕܓܠܗ ܫܡܥܘܗܝ 394
ܡܕܪܫܐ: ܐܫܠܡܬ ܠܕܘܟܝܬܐ 395
ܡܕܪܫܐ: ܚܙܐܘ ܐܚ̈ܝ ܕܫܡܥܐ 396
ܡܕܪܫܐ: ܐܬܐܬܒܢܝ ܒܘܪܐ ܐܡܪܝ 396
ܡܕܪܫܐ: ܐܘ ܢܦܫܐ ܙܘܪܬܐ 397
ܡܕܪܫܐ: ܐܡܠܝܢ ܩ̈ܠܐ ܩ̈ܠܝܢ ܚܩ̈ܠ 397
ܡܕܪܫܐ: ܒܘܝܐ ܢܘܡܐ ܚܕ ܡܪܝ 398
ܡܕܪܫܐ: ܐܘ ܓܒܝܐ ܕܚܙܝ 398
ܡܕܪܫܐ: ܚܕܘ ܒܥܡ̈ܡܐ 399
ܒܪܐ ܡܕܡܐ : ܫܘܒܚܐ ܠܟ 400
ܒܪܐ ܡܕܡܐ : ܢܘܗܪܐ ܕܡܢ ܢܘܗܪܐ 401
ܒܪܐ ܡܕܡܐ : ܡܠܐܟܐ ܕܢܘܗܪܐ ܘܪܘܪܐ 401

ܦܪܕܐ ܩܕܡܝܐ	: ܒܪܐ ܕܩܪܐ ܒܡܕܒܪܐ	402
ܦܪܕܐ ܩܕܡܝܐ	: ܩܕܝܫܐ ܕܐܦܪܝ ܡܫܝܚܘܬܗ	402
ܦܪܕܐ ܩܕܡܝܐ	: ܚܘܫܒܐ ܗܘܝ ܠܒ	403
ܦܪܕܐ ܩܕܡܝܐ	: ܫܒܚ ܠܟ ܡܪܐ	403
ܦܪܕܐ ܩܕܡܝܐ	: ܥܡ ܒܢ̈ܝܐ ܡܫܝ̈ܚܝܐ	404
ܦܪܕܐ ܩܕܡܝܐ	: ܫܒܚܝܢ ܠܥܠܡܐ	405
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܐܝܟ ܕܒܬܘܠܬܐ ܡܪܝܡ	405
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܡܫܝܚܐ ܐܬܝܠܕ	406
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܗܘܝ ܒܫܪܐ ܐܡܪܗ	407
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܫܠܡܠܟܝ ܡܠܝܬ ܛܝܒܘܬܐ	409
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܗ̇ܘ ܕܒܫܘܪܝܐ	409
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܚܝܠ ܡܠܐܟܐ ܡܢ ܪܘܡܐ	410
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܒܢ̈ܝܐ ܕܐܒܐ ܫܡܝܢܐ	411
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܠܗ̇ܘ ܕܛܒܝܐ ܡܪܒܒܬܐ	412
ܦܪܕܐ ܬܪܝܢܐ	: ܠܗ̇ܘ ܒܪܐ ܡܠܐ	413
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܗ̇ܘ ܕܗܘܐ ܒܘܟܪܐ	414
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܙܟܝ ܡܪܝܐ ܒܢ̈ܚܫܐ	414
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܟܠܠ ܚܘܪܘܒ ܐܒܐ	415
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܒܬܘܠܬܐ ܩܕܝܫܬܐ ـ ܐܘ ܚܘܒ̈ܝ ܘܚܛܗ̈ܝ	416
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܬܐ ܐܘܕܥ ܕܢܩܝܡ	417
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܗܐ ܕܢܚ ܠܒܗ ܢܘܗܪܐ	418
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܐܘܕܝ ܠܒܗ ܒܝܬܐ (ܒܗ ܒܚܝܠܐ ܕܗܘܐ ܢܨܠܐ)	418
ܦܪܕܐ ܬܠܝܬܝܐ	: ܐܬܒܪܢܫ ܒܪܐ ܕܐܠܗܐ	419
ܦܪܕܐ ܩܕܡܝܐ	: ܐܡܐ ܕܒܬܐ ܐܘ ܗ̇ܘ ܕܒܫܘܒܚܐ	419
ܦܪܕܐ ܪܒܝܥܝܐ	: ܬܫܡܫܬܐ ܪܡܫܝܬܐ	420
ܦܪܕܐ ܪܒܝܥܝܐ	: ܒܟ ܢܘܗܪܐ ܕܨܦܪ̈ܐ	421
ܦܪܕܐ ܪܒܝܥܝܐ	: ܒܢ̈ܝ ܢܘܗܪܐ ܫܘܦܪܗ	421

ܦܪܐ ܪܒܝܥܝܐ : ܫܡ̈ܝܐ ܡܫܬܒܚܝܢ 422
ܦܪܐ ܪܒܝܥܝܐ : ܫܠܡܬ ܠܓܠܒܐ 422
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܒܓܠܘܬܗ ܕܚܒܬܟ 423
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܡܪܝܐ ܦܪܩܬܢ ܐܝܟ 423
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܡܪܝܐ ܦܪܩܬܢ ܐܝܟ 424
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܒܪܝ ܕܚܝ ܠܫܡ̈ܝܐ 425
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܫܡ̈ܝܐ ܫܘܒܚܐ ܐܡܪܝܢ 425
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܫܡ̈ܝܐ ܫܘܒܚܐ ܐܡܪܝܢ ܐܢܐ ܐܢܫܐ 426
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܐܠܐ ܒܢܘ ܕܡ̈ܒܐ ܫܘܫܗ 426
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܠܘܬܟ ܡܩܪܒ ܐܢܐ 427
ܦܪܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܫܘܒܚܐ ܠܟ ܡܫܝܚܐ . ܐܘ ܒܫܡܫܬܟ ܡܪܝ 427
ܦܪܐ ܫܬܝܬܝܐ : ܐܟ ܗܘܐ ܢܘܗܪ . ܗܘ ܕܛܥܢ ܟܠ ܒܪ̈ܝܬܐ 428
ܦܪܐ ܫܬܝܬܝܐ : ܠܘܬܟ ܓܢܝܐ ܥܕܬܐ 429
ܦܪܐ ܫܬܝܬܝܐ : ܠܟ ܗܘ ܡܫܒܚܝܢ 429
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܓܠܝܐ ܐܠܐ ܕܫܝܐ 430
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܒܫܘܗ ܢܘܗܪܐ ܓܠܐ 430
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܥܕܬܐ ܕܥܒܡ ܐܬܡܪܐ 431
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܡܠܐ ܕܫܘܒܚܐ ܒܫܘܡ 431
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܡܠܐ ܕܫܘܒܚܐ ܒܫܘܡ ܐܢܐ ܐܢܫܐ 432
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܢܘܒܐ ܕܚ̈ܝܐ ܡܪܝܐ 433
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܡܠܬܐ ܕܢܚܬ ܒܒܪܝܬܐ 434
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܢܘܡܝܐ ܩ̈ܠܠܐ 435
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܓܘܗ ܥܕܐ ܫܘܕܥܐ 436
ܦܪܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܓܘܗ ܥܕܐ ܫܘܕܥܐ 436
ܦܪܐ ܬܡܝܢܝܐ : ܒܘܟܪ ܡܬܒܝܬܟ ܡܫܝܚܐ 437
ܦܪܐ ܬܡܝܢܝܐ : ܒܢ ܒܫܡܝܐ ܒܓܦܐ 437
ܦܪܐ ܬܡܝܢܝܐ : ܐܝܟ ܕܒܪܝܬ ܠܫܡܝܐ ܘܠܐܪܥܐ 438

ܦܪܕܐ ܠܡܫܝܚܐ : ܐܝܟ ܕܒܪܫܝܬ 439
ܦܪܕܐ ܠܡܫܝܚܐ : ܗܘ ܕܒܛܘܪܐ ܠܡܘܫܐ 440
ܦܪܕܐ ܠܡܫܝܚܐ : ܒܥܝ ܨܦܪܐ ܡܩܕܡ 441
ܦܪܕܐ ܠܡܫܝܚܐ : ܡܐ ܕܐܬܐ ܐܝܟ ܡܪܢ 441
ܦܪܕܐ ܠܡܫܝܚܐ : ܡܐ ܫܦܝܪ ܗܘܐ 442
ܐܡܦܬܐ ܕܦ̈ܪܕܐ ܡܫܚ̈ܠܦܬܐ 443
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܐܒܪܗܡ ܕܐܡܪ ܠܟܘܢ 444
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܡܫܝܚܐ ܕܡܠܟܘܢ ܒܫܒܪܘܬܗ 444
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܒܥܝ ܡܪܝ ܕܘܒܪܐ ܛܒܐ 445
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܗܘ ܕܡܢ ܒܬܘܠܬܐ 445
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܐܬܕܟܪܢ ܡܪܝܐ 446
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܪܚܡܬ ܡܪܝܐ ܡܢ ܟܠܗ 446
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܡܫܒܚܝܢ ܠܟ ܡܪܝܐ ܒܢ̈ܝܐ 447
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܗܐ ܫܠܝܐ ܡܛܝ 447
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܒܪܐ ܕܚܘܒܗ 448
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܒܟܠ ܡܢܐ ܪܫܡܬ ܚܝܬܐ 449
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܩܘܡܘ ܒܐܬܐ ܐܡܪܝ 450
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܚܙܬܗ ܕܒܪܡܫܐ 451
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܒܪܐ ܕܠܐ ܙܒܢ 451
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܐܬܬܥܝܪܘ ܘܩܘܡܘ 452
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܟܠ ܢܫܡ̈ܬܐ ܫܒܚ̈ܝ 452
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܟܠ ܢܫܡ̈ܬܐ 453
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܠܐܒܐ ܘܠܟ ܫܘܒܚܐ 453
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܐܬܬܒܪ ܚܛܝܐ 454
ܦܪܕܐ ܡܫܚܠܦܬܐ : ܐܬܬܒܪ ܚܛܝܐ 454
ܩܢ̈ܘܢܐ ܝܘ̈ܢܝܐ: ܩܕܡܝܐ: ܫܘܒܚܐ . ܠܟܠ ܡܢ ܟܝܢܐ 455
ܩܢ̈ܘܢܐ ܝܘ̈ܢܝܐ: ܬܪܝܢܐ: ܢܒܥ ܒܟ ܫܘܒܚܐ 456

ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܬܪܝܢܐ: ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܒܬܚܬ ܡܢ ܒܥܡܡ̈ܘܢ 457
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܬܠܝܬܝܐ: ܝܡܐ ܕܐܬܦܠܓ ܒܗ ܚܘܛܪܐ 458
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܪܒܝܥܝܐ: ܡܫܒܚ ܐܢܬ ܡܪܝܐ 459
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܪܒܝܥܝܐ: ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܠܟ ܕܐܙܕܗܝܬ ܢܘܗܪ 460
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܚܡܝܫܝܐ: ܠܐܠܗܐ ܒܪܚܡܝܢ ܕܒܐܡܘ̈ܢܐ 461
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܫܬܝܬܝܐ: ܦܪܘܩܢ ܕܗܘܐ ܒܢ ܡܫܒܚܬܗ 462
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܫܬܝܬܝܐ: ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ ܦܪܘܩܢ ܕܗܘܐ 463
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܫܬܝܬܝܐ: ܓܒܝܬ ܒܐܘܠܓܝܢ 464
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܫܒܝܥܝܐ: ܠܐܠܗܐ ܕܐܪܡܝ ܓܝܢܗ ܝܡܐ 465
ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ: ܫܒܝܥܝܐ: ܦܫܛܬ ܕܠܒܟ ܠܢܫܗ 466
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܩܕܡܝܐ: ܫܠܡ ܠܟܝ ܩܕܝܫܬܐ 467
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܩܕܡܝܐ: ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܠܟ ܕܐܬܝܠܕܬ ܒܘܟܪܐ 468
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܩܕܡܝܐ: ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܛܘܒܝܟ ܡܪܝܡ ܒܪܬ ܕܘܝܕ 469
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܩܕܡܝܐ: ܩܠܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܪܒܥܘ ܕܢܡܘܣܐ 469
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܬܪܝܢܐ : ܕܫܒܬܐ ܘܡܫܒܚܬܐ ܘܡܢܝܬ 470
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܬܪܝܢܐ : ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܒܟܠܠܐ ܒܫܡܝܐ ܒܪܐ 470
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܬܪܝܢܐ : ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܠܐ ܒܗܐ ܕܒܐܬܘܢܐ ܕܢܘܪܐ 471
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܬܠܝܬܝܐ : ܠܟ ܕܫܒܬܐ ܘܐܘܡܬ 472
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܬܠܝܬܝܐ : ܝܡܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܠܟ ܕܐܬܝܠܕܬܝ ܐܡܗ ܕܐܠܗܐ 472
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܬܠܝܬܝܐ : ܝܡܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܢܫܒܚ ܠܐܠܗܐ ܒܬܘܕܝܬܐ 473
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܪܒܝܥܝܐ : ܠܟ ܢܬܟܫܦ ܕܒܢ 473
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܪܒܝܥܝܐ : ܠܟ ܦܐܐ ܕܢܫܠܡ 474
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܪܒܝܥܝܐ : ܐܝܟ ܡܠܟܬܐ ܕܢܟ 475
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܚܡܝܫܝܐ : ܐܡܒܘܐ ܕܗܘܝ ܒܗ ܚܕܝܬ 476
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܚܡܝܫܝܐ : ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܒܟ ܕܟܠܠܐ ܡܢ ܗܘܢܐ 477
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܚܡܝܫܝܐ : ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ . ܢܘܪܐ ܠܐܠܐ ܒܚܕܘܗ 478
ܛܟܣ̈ܐ ܕܩܘܪ̈ܒܐ: ܫܬܝܬܝܐ : ܒܟܠܠܐ ܡܢ ܡܠܟܬܐ 478

ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܬܓܡܐ : ܐܢܐ ܐܸܡܪܐ . ܠܟܠܠܐ ܡܢ ܡܠܟܬܐ 479
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܬܓܡܐ : ܐܢܐ ܐܸܡܪܐ . ܒܝ ܡܥܡܕܝܢ 479
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܬܓܡܐ : ܐܢܐ ܐܸܡܪܐ . ܫܠܡܠܟܘܢ ܒܥܕܬܐ 480
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܫܝܛܐ : ܕܐܠܗܢ ܒܪ̈ܚܡܘܗܝ 480
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܫܝܛܐ : ܡܟܝܠ ܠܐܠܗܐ ܦܘܩܘܪܗ 481
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܫܝܛܐ : ܐܢܐ ܐܸܡܪܐ . ܡܟܝܠ ܠܐܠܗܐ ܦܘܩܘܪܗ 482
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܫܝܛܐ : ܐܢܐ ܐܸܡܪܐ : ܠܗܘ ܕܐܬܐ ܡܢ ܫܡܝܐ 483
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܫܝܛܐ : ܐܸܡܪܐ ܡܘܫܚܬܐ : ܡܢ ܓܘ ܕܐܒܘܗܝ ܒܫܡܝܐ 484
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܫܝܛܐ : ܠܟܘܢ ܛܘܒܝܟܘܢ " ܡܢ ܡܝ̈ܬܐ ܩܡ̈ܬܐ " 485
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܦܫܝܛܐ : ܠܟܘܢ ܛܘܒܝܟܘܢ 485
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܥܩܒܐ : ܠܗܘ ܡܠܟܐ ܫܡܝܢܐ 486
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܥܩܒܐ : ܐܢܐ ܐܸܡܪܐ : ܠܗܘ ܡܠܟܐ ܫܡܝܢܐ 487
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܥܩܒܐ : ܢܦܫ ܐܸܡܪܐ ܐܦܐ ܕܒܬܐ ܠܐ ܡܕܘܫܟܐ 488
ܛܥ̈ܡܐ ܕܡܘܪ̈ܒܐ: ܥܩܒܐ : ܐܸܡܪܐ ܡܘܫܚܬܐ : ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܡܪܝܐ 489
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܩܘܡ ܫܠܝܚܐ ܒܟܘܠܐ 490
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܩܘܡ ܫܠܝܚܐ . ܦܘܫܩܐ ܕܩܪܝܢܐ 491
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܠܐܒܐ ܠܟ ܡܪܝ ܒܟܠܐ ܙ̈ܒܢܐ . ܠܐܪܝܐ 491
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܠܐܒܐ ܠܟ ܡܪܝ ܒܟܠܐ ܙ̈ܒܢܐ . ܠܐܪܝܐ . ܐܢܐ ܐܸܡܪܐ 492
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܠܐܒܐ ܠܟ ܡܪܝ . ܦܘܫܩܐ ܠܐܪܝܐ 492
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܐܠܝܢ ܕܪܐ ܘܐܬܝܢ ܕܪܐ . ܠܐܟܠܬܐ 493
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܐܠܝܢ ܕܪܐ . ܦܘܫܩܐ ܠܐܟܠܬܐ 493
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܐܠܝܢ ܕܪܐ . ܦܘܫܩܐ ܐܸܡܪܐ ܕܠܐܟܠܬܐ 494
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܪܒܝܬܐ : ܢܗܘܪ ܕܢܚܐ 494
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܪܒܝܬܐ : " ܦܘܫܩܐ " ܢܗܘܪ ܕܢܚܐ 495
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܡܫܝܚܐ : ܢܦܩܘ ܡܢ ܢܗܘܪ 495
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : " ܦܘܫܩܐ ܡܫܝܚܐ " : ܢܦܩܘ ܡܢ ܢܗܘܪ 495
ܥܐ̈ܕܐ ܡܫܘܒܚ̈ܬܐ : ܦܬܓܡܐ : ܫܦܝܪ ܙܡܪܐ ܘ ܒܟܢܪܐ 496

ܠܚ̈ܢܐ ܡܫܘܚ̈ܬܐ : ܫܬܝܬܐ : " ܫܘܚܠܦܐ " ܚܛܦܢ ܪܡܫܐ 497
ܠܚ̈ܢܐ ܡܫܘܚ̈ܬܐ : ܫܒܝܥܝܐ : ܒܪܐ ܕܒܨܠܝܒܗ ܦܪܩܗ 497
ܠܚ̈ܢܐ ܡܫܘܚ̈ܬܐ : ܫܒܝܥܝܐ : " ܫܘܚܠܦܐ " ܒܪܐ ܕܒܨܠܝܒܗ 498
ܠܚ̈ܢܐ ܡܫܘܚ̈ܬܐ : ܬܫܝܥܝܐ : ܠܟ ܬܫܒܘܚܬܐ ܡܫܝܚ 498
ܠܚ̈ܢܐ ܡܫܘܚ̈ܬܐ : ܬܫܝܥܝܐ : ܫܘܚܠܦܐ . ܠܟ ܬܫܒܘܚܬܐ 499
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 499
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܩܪܝܢ ܠܟ " ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ " 499
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܒܠܝ ܪܡܫܐ 500
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ 501
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܕܐܪܒܥܐ ܒܫܒܐ 503
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܕܚܡܫܐ ܒܫܒܐ 504
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܕܥܪܘܒܬܐ 505
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܕܨܦܪܐ ܕܥܪܘܒܬܐ 506
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܕܫܒܬܐ 507
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ . ܕܝܠܗ ܕܨܦܪܐ ܕܫܒܬܐ 509
ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ 510
ܣܘܬܪܐ ܕܚܕ ܒܫܒܐ ܕܨܘܡܐ ܪܒܐ 515
ܕܚܕ ܒܫܒܐ ܕܐܘܫܥܢ̈ܐ 517
ܐ̱ܚܪܢܐ ܕܐܘܫܥܢ̈ܐ: ܚܫܐ ܕܡܫܝܚܐ 518
ܐܚܪܢܐ ܕܐܘܫܥܢ̈ܐ: ܐܢܐ ܐ̱ܚܪܢܐ 519
ܕܚܫܐ 520
ܗܘܘ ܒܘܩܪܐ ܘܗܘܘ ܩܘܪܒܢܐ 521
ܫܘܚܠܦܐ : ܗܘܘ ܒܘܩܪܐ ܘܗܘܘ ܩܘܪܒܢܐ 522
ܕܚܫܐ : ܫܘܚܠܦܐ ܐܚܪܢܐ 523
ܕܚܘܬܡܐ ܕܩܘܪܒܐ 523
ܠܚ̈ܢܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ 524
ܫܘܚܠܦ ܒܥ̈ܘܬܐ ܕܡܚܠ̈ܝܢ ܘܒܘܗܕܢ 530

ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ 531
ܬܒ̈ܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ 534
ܛܟܣܐ ܕܣܘܩ̈ܠܐ 538
ܩܘܡܐ ܬܠܝܬܝܐ : ܕܢܓܗ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 543
ܩܘܡܐ ܫܬܝܬܝܐ : ܕܢܓܗ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 544
ܩܘܡܐ ܚܡܝܫܝܐ : ܨܦܪܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 545
ܩܘܡܐ ܬܪܝܢܝܐ : ܨܦܪܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 546
ܩܘܡܐ ܬܡܝܢܝܐ : ܕܢܓܗ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ 546
ܩܘܡܐ ܬܠܝܬܝܐ : ܕܢܓܗ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ 547
ܩܘܡܐ ܬܠܝܬܝܐ : ܕܨܦܪܐ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ 548
ܩܘܡܐ ܬܡܝܢܝܐ : ܕܨܦܪܐ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ 549
ܩܘܡܐ ܫܒܝܥܝܐ: ܕܢܓܗ ܕܐܪܒܥܐ ܒܫܒܐ 550
ܩܘܡܐ ܫܒܝܥܝܐ : ܕܝܠܗ ܕܝܘܡܐ 551
ܩܘܡܐ ܐ̱ܚܪܝܐ ܫܒܝܥܝܐ ܕܕܝܠܗ ܕܨܦܪܐ 552
ܩܘܡܐ ܬܡܝܢܝܐ : ܕܢܓܗ ܕܚܡܫܐ ܒܫܒܐ 553
ܩܘܡܐ ܐ̱ܚܪܝܐ ܚܡܝܫܝܐ ܕܢܓܗ ܕܚܡܫܐ ܒܫܒܐ 554
ܩܘܡܐ ܐ̱ܚܪܝܐ ܩܕܡܝܐ ܒܨܦܪܐ ܕܚܡܫܐ ܒܫܒܐ 555
ܩܘܡܐ ܐ̱ܚܪܝܐ ܩܕܡܝܐ ܕܢܓܗ ܕܥܪܘܒܬܐ 555
ܩܘܡܐ ܫܬܝܬܝܐ ܕܨܦܪܐ ܕܥܪܘܒܬܐ 556
ܩܘܡܐ ܐ̱ܚܪܝܐ ܫܬܝܬܝܐ 557
ܩܘܡܐ ܚܡܝܫܝܐ ܕܢܓܗ ܕܝܘܡ ܫܒܬܐ 558
ܩܘܡܐ ܬܡܝܢܝܐ ܕܨܦܪܐ ܕܝܘܡ ܫܒܬܐ 559
ܩܘܡܐ ܐ̱ܚܪܝܐ ܬܡܝܢܝܐ ܕܨܦܪܐ ܕܝܘܡ ܫܒܬܐ 560
ܕܢܓܗ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 561
ܣܘܬܪܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 562
ܣܕܪܐ ܕܬܝܒܘܬܐ. ܨܦܪܐ ܕܬܪܝܢ ܒܫܒܐ 563
ܣܕܪܐ ܕܬܝܒܘܬܐ. ܕܢܓܗ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ 564

ܣܘܬܪܐ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ	565
ܨܦܪܐ ܕܬܫܒܘܚܬܐ . ܩܠܐ ܕܬܠܬܐ ܒܫܒܐ	565
ܕܝܠܗ ܕܐܪܒܥܐ ܒܫܒܐ	566
ܨܦܪܐ ܕܬܫܒܘܚܬܐ . ܩܠܐ ܕܚܡܫܐ ܒܫܒܐ	567
ܨܦܪܐ ܕܣܗ̈ܕܐ : ܕܝܠܗ ܕܥܪܘܒܬܐ	568
ܨܦܪܐ ܕܨܠܝܒܐ . ܩܠܐ ܕܥܪܘܒܬܐ	569
ܨܦܪܐ ܕܡܝ̈ܬܐ : ܕܝܠܗ ܕܫܒܬܐ	570
ܨܦܪܐ ܕܥܘ̈ܢܐ : ܩ̈ܠܐ ܕܫܒܬܐ	571
ܨܦܪܐ ܕܥܘ̈ܢܐ : ܩ̈ܠܐ ܕܫܒܬܐ : ܫܒܚܘ ܠܐܠܗܐ ܠܐܕܡ	572

تاسعاً: لقد حاولنا أن نُطالع اكبر عدد ممكن من الكتب والمقالات بمختلف اللغات ليأتي بحثنا: **الموسيقى السريانية** كاملاً. ولقد فضلنا أن نختصر هذه المصادر ونذكر بعضاً منها، وهي المهمة في نظرنا، لتكون وسيلة سهلة للعودة إليها للمزيد من المعلومات.

بعض مصادرنا

١-*العهد القديم.*
٢-*العهد الجديد.*
٣-*البطريرك مار أغناطيوس أفرام برصوم*
  ١ - اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية ط ٦ / دار ماردين - حلب ١٩٩٦
  ٢ - التحفة الروحية في الصلاة الفرضية ط١٠/ دار ماردين - حلب ١٩٩٦
٤-*البطريرك مار أغناطيوس يعقوب الثالث*

١ - كنيسة أنطاكية سورية: تأسيسها، اراميتها، أسمها، ليتورجيتها ... الخ دمشق ١٩٧١.

٢ - تاريخ الكنيسة السريانية الأنطاكية ج١ بيروت ١٩٥٣.

٥-البطريرك مار أغناطيوس زكا الأول

١ - المرقاة في اعمال راعي الرعاة ط١ حمص ١٩٥٨.

٢ - سيرة مار أفرام السرياني ط٢ دمشق ١٩٨٤.

٦-ابراهيم كبرئيل صومى وابنه بسيم صومى

ܡܪܕܘܬܐ ܕܣܘܪܝܝܐ - أدب السريان ج١٠ بالسريانية

EVOLUÇÃO CULTURAL DOS POVOS ASSIRIO - ARAMEOS DO ORIENTE A MUSICA/ SÃO PAULO - 1989 VOL X

٧-المطران اسحق ساكا

١ - تفسير القداس بحسب طقس الكنيسة السريانية الأرثوذكسية الأنطاكية ط١/ زحلة ١٩٦٣

٢ - السريان إيمان وحضارة ج٥/سلسلة دراسات سريانية/ حلب. م. دار كرم دمشق ١٩٨٦.

٨-اسطيفان الدويهي

منارة الأقداس ج١و٢ بيروت ١٨٩٥.

٩-انطوان التكريتي

ܪܗܛܘܪܘܬܐ: الفصاحة - مخطوط.

THE FIFTH BOOK OF THE RHETORIC OF ANTONY OF TAGRIT C. S. C. O. LOVANII - 1986.

١٠-البطريرك أفرام رحماني

المباحث الجلية في الليتورجيات الشرقية والغربية طبعة لبنان ١٩٢٤

١١-الأب البير ابونا

أدب اللغة الأرامية ط١/ بيروت ١٩٧٠

١٢-***الأب ايلي كسرواني***

البيث كازو بالنوطة ٣ مجلدات. مخطوطة

LE BET - GAZO et L'OCTOICHOS DANS LA LITURGIE SÉVÉRIENNE, diss., **PARIS, UNIVERSITÈ de la SORBONNE 1984.**

١٣-***الأب بولس بهنام*** (المطران)

موسيقى الكنيسة السريانية مجلة المشرق الموصلية ١٩٤٦/١ ص١٤٢-١٤٣

١٤-***الأب جبرائيل قرداحي***

اللباب ط٢ دار ماردين حلب ١٩٩٤

١٥-***غريغوريوس يوحنا ابن العبري***

١ - **الايثيقون/ فلسفة الآداب الخلقية** - بالسريانية

ترجمة: **غريغوريوس بولس بهنام**

مطبعة الشباب - القامشلي ١٩٦٦

٢ - **منارة الأقداس** - بالسريانية

ترجمة: **ديونيسيوس بهنام ججاوي** ط١/ دار ماردين ١٩٩٦

١٦-***غريغوريوس يوحنا ابراهيم***

١ - **مجد السريان** ط١/ دار ماردين ١٩٩٦

٢ - **رفيق المؤمن** ط١/ دار ماردين ١٩٩٢

٣ - **فهرس المخطوطات السريانية-المقدمة** ط١/دار ماردين - حلب ١٩٩٤

١٧-***كوركيس عواد***

المباحث السريانية في المجلات العربية ج١ و ج٢ بغداد ١٩٧٦

١٨-***ميشال بريدي***

موجز علم الليتورجيا بيروت ١٩٦٦

١٩-***نعمةالله دنو (الارخديافون)***

الموسيقى والألحان السريانية مجلة لسان المشرق ١٩٤٨/١ ع١ ص٢٤-٢٨، ع٢ ص٣٢-٣٧، ع٣-٤ ص٣٤-٣٨

٢٠-*فيليب طرازي*
عصر السريان الذهبي ص ٦٢ - ٧٧ ط١/ بيروت ١٩٤٦

٢١-*يعقوب البرطلي*
ܣܝܡܬܐ: الكنوز ترجمة: الشماس بهنام دانيال (تحت الطبع في دار ماردين)

٢٢-*كتاب الاشحيم*
ܟܬܒܐ ܕܙܒܢܐ ܦܫܝܛܐ. ܥܡ ܚܕ ܛܟܣܐ ܕܩܘܪܒܢܐ ܠܟܘܠ ܥܕܐ ܕܥܕܬܐ
ܡܫܝܚܝܐ ܣܘܪܝܝܐ ܐܘܪܬܘܕܘܟܣܝܐ
ܒܝܕ: ܩܫܐ ܡܬܢ ܕܒܝܬ ܟܘܢܐܬ
THE MAR JULIUS PRESS, PAMPAKUDA PP I-XX المقدمة
2 sd. EDITION. 1977.

23-*BAUMSTARK (A.)* GESCHICHTE DE SYRISCHEN LITERATUR, **BONN 1922**

24-*DUVAL (R.)* LITERATURE SYRIAQUE 3e **EDITION, PARIS 1907**

25-*LE GÉNIE DE LA MESSE SYRIAQUE*
PATRIMOINE SYRIAQUE
ACTES DU COLLOQUE II
CENTRE d'ETUDES et de RECHERCHES PASTORALES
ANTELIAS - LIBAN 1994

26-*HUSMANN (H.)*
DIE MELODIEN DER JAKOBITISCHE KIRCHE
DIE QĀLE GAŌANAIE DES BEIT GAZA
GESUNGEN VON: ASMAR KHOURI
VIEN 1971

27-***JEANNIN O. S. B***
MÉLODIES LITURGIQUES - SYRIANNES ET CHALDÉENNES - **PARIS 2vol 1924 - 1928.**

28-*G.P.F. MALACRIDA:* FORME DEL CANTO SIRIACO **UNIVERSITA'DEGLI STUDI DI BOLOGNA 1992-1993.**

29-*MATEOS (J.)* LELYA - SAPRA. **ROME 1959.**

30-***RAES*** *(A.)* INTRODUCTION IN LITURGIAM ORIENTALEM, **ROMA 1947**

31-*URBINA (O. DE)* PATROLOGIA SYRIACA, 2e EDITION **ROMA 1965**

32-*WRIGHT (W.)* A SHORT HISTORY OF SYRIAC LITERATURE, **LONDON 1894**

33-*WILLIAM CURETON:* ANCIENT SYRIAC DOCUMENTS AMSTERDAM, ORIENTAL PRESS 1967

عاشراً: لقد فضلنا بالإضافة الى ما كتبناه أن نزود القارئ بمعلومات علمية موسيقية **هي** عبارة عن ملاحظات للملفونو نوري اسكندر تطرق فيها الى الألحان السريانية وإشارات التحويل وخصائص الموسيقى السريانية والأوزان في الشعر السرياني وعلاقتها بالموسيقى. كما أننا اعدنا مقدمة الملفونو غطاس مقدسي الياس بالسريانية كما فعلنا بالطبعة الأولى. آملين أن يكون عملنا هذا لبنة في صرح الحضارة المشرقية وتشجيعاً لمن يود أن يتوسع أكثر في العلوم والفنون السريانية.

حلب في ٢/٦/ ١٩٩٦
عيد العنصرة

مدخل إلى الموسيقى السريانية

نوري اسكندر

مدخل الى الموسيقا السريانية

عندما تقرر البدء بتحقيق مشروع تنويط الالحان السريانية كان السؤال الصعب هو على أية طريقة سوف تنوط هذه الالحان ؟ هناك عدة مدارس موزيكولوغ للتدوين...

تم الاتفاق على تنويط هذه الالحان بطريقة أقرب الى الواقعية وسهولة استعمالها، وبموجب مفاهيم ونظريات موسيقية متداولة في منطقة الشرق الأوسط (سوريا والعراق والبنان وفلسطين والاردن وتركيا)، بحيث إذا جاء أي موسيقى من أبناء المنطقة والذي يجيد فهم الموسيقى العربية الشرقية لأمكنه الاستفادة من هذا التنويط.

طبعا هناك تزينات وتعاريج نغمية مضافة على اللحن الأصلي تختلف من شماس الى آخر لم نبثث هذه التعاريج التزينات بل احتفظنا على قدر الامكان بالهيكل الأساسي للحن موضحين في بداية المدرج اشارات التحويل التي تعطينا المسافات الشرقية المناسبة للألحان. كذلك ابتعدنا من تقسيم الألحان الى مقاييس موسيقية حديثة خوفا من تحديد وتشويه أو تأطير اللحن ... لأن دراسة ايقاع الالحان ونبراتها موضوع شائك يحتاج الى وقت وتأمل أكثر، عدا عن ان كثيراً من الألحان تحوي عدة احتمالات وتفسيرات للايقاع، هل نعتبر ونتتبع الايقاع الموسيقي ؟ أم نتتبع الايقاع الشعري ؟ أو الاثنين معا وهذا افضلها ... لذلك نوطت الألحان على أساس الجمل الشعرية في النص مع جملها الموسيقية دون تحديد المقاييس Mesurs.

كذلك تم تدوين النوطات الموسيقية من اليمين الى اليسار لأن اللغة السريانية تقرأ من اليمين الى اليسار ووضعنا تحت كل مقطع (Sillabe) الدرجة النغمية الموسيقية لتسهل ترتيل وغناء هذه النصوص.

وهناك موضوع هام تم النقاش فيه مع نيافة المطران يوحنا ابراهيم وهو تنويط هذه الألحان مؤدى ومسجل من عدة (قوالين: مؤدين) (شمامسة) حتى نصل الى الأصح لكن ذلك سوف يأخذ وقتاً طويلاً أكثر وأكثر. فكان رأي نيافته أننا الأن بصدد تنويط ما سجله البطريرك مار أغناطيوس يعقوب الثالث (+١٩٨٠)، وهو يعتبر من أكثر الناس حفظاً ويملك ذاكرة قوية جداً اشهد على ذلك أنا أيضاً وهكذا، تم القرار على تنويط تسجيل الألحان بصوت وأداء البطريرك يعقوب الثالث. وفي المستقبل إن شاء الله سنقوم بدراسات مقارنة مع مؤدين آخرين للوصول الى الأدق.

في هذه المجموعة لاحظت كثيراً من الألحان مع نصوصها. أن هناك بعض المطبات الايقاعية أو الموسيقية وحفظاً على الأمانة نوطتها كما هي دون أخذ بالاعتبار أي تصحيح أو تغيير لأن ذلك تحمل مسؤولية كبيرة لم اكن مستعداً لتحملها.

ولن نستطيع ان نتأكد من هذه المطبات إلا عندما نقارنها مع مؤدين آخرين للوصول الى الأصح.. ..

كما أنوه أن جزءاً من البيث كاز وهو قسم التخشفتات لم ينوط لأسباب فنية سوف نعود إليها فيما بعد. المهم هذا الايجاز المبدئي هو بداية لتكميل باقي المدارس والأجزاء بطرق وظروف احسن في المستقبل.

كذلك أريد أن اقول باختصار لبعض المواضيع الموسيقية المتعلقة بهذا العمل حتى يكون واضحاً أكثر.

إن الطقوس الكنسية في كنيستنا لم تكتمل دفعة واحدة على مانراه اليوم إنما هي حصيلة سنين طويلة دامت حوال أكثر من ستة قرون...

في القرون الأولى كان المؤمنون يؤدون بعض الترانيم البسيطة والتي انتقلت من كنيسة اورشليم الى أنطاكية ثم أورفا والمدن الأخرى.. كانت المزامير وبعض صلوات قدوس قدوس قدوس. وغيرها وهي قليل العدد ترتل في اجتماع المؤمنين وهم يقومون بكسر الخبز وتناوله وشرب الكأس كما اوصاهم السيد المسيح... ومن بعده بولس الرسول...

هذه التراتيل زادت يوماً بعد يوم وسنة بعد سنة حتى اصبح عددها أكثر ومواضيعها أشمل... إذن كانت الليتورجيا الطقوس تترتب وتتركب شيئاً فشيئاً كذلك الألحان أخذت هذا المجرى.

وعندما تصل الى القرن السابع نجد بعد دراسات وتحديد وتمحيص مار يعقوب الرهاوي (٧٠٨+) لهذه الطقوس نجد الألحان أيضاً تابعة لهذه التشكلات النصوصية حيث أخذت شكلها الموسيقي بقوالب واشكال فنية متعددة وغنية.

في القرن الأول والثاني والثالث كان المسيحيون قد ابتعدوا كلياً عن الطقوس الوثنية السابقة. ولكن في القرن السادس والسابع نجد عودة الشكلانية للطقوس ماقبل المسيحية الى دائرة الطقوس المسيحية... فإذا درسنا طقوس اسبوع الآلام نجد عودة الدراما المسرحية ضمن هذه الطقوس... فطقس الناهيرة وطقس خميس الغسول وجمعة الآلام والقيامة

ليست سوى طقوس تتضمنها المشاهد المسرحية حول قصص ومواضيع آلام واعمال وموت السيد المسيح بطريقة فنية موسيقية رائعة.

على ساحة الكود ܒܝܡܐ نجد جوقتين على جانبي الكود تقوم برواية وسرد وتعليق على موضوع المناسبة وتوابعها... وبعدها يأتي مشاهد ممثلة من موضوع المناسبة كغسل الأرجل للتلاميذ من قبل الكاهن الممثل بالسيد المسيح وتلاميذه الممثلين بالشمامسة كذلك موضوع الصلبوت والنعش والجناز... والشعانين والميلاد الى آخره مواضيع تركزت قوالبها مع نصوصها الطقسية وكتبت لها موسيقى والحان خاصة معبرة باروع التعبير والدراما ... ...

استخدم السريان نظام الألحان الثمانية (اوكتا ايكوس) كما استخدمه اليونان أيضاً وهذا النظام يقوم على ثمانية الحان قولو **ܩܠܐ** أي صوت، لحن ܩܝܢܬܐ ويمكن تفسير وترجمة (قولو **ܩܠܐ** صوت) بكلمة لحن ܩܝܢܬܐ وأي لحن أو قولو من مجموعة البيتجاز مبني على جنس موسيقي معين و الجنس Gemre وهو مؤلف من إما ثلاث درجات موسيقية متتالية أو اربع أو خمس متتالية صعوداً أو هبوطاً.

ܩܝܢܬܐ ܩܕܡܝܬܐ - اللحن الأول محور الحانها (جملها الموسيقية) ضمن أربع درجات موسيقية متتالية مثل جنس البيات المعروف حالياً في دول الشرق الأوسط (سوريا والعراق ولبنان والأردن وفلسطين وتركيا) وقبل الدخول الى هذه التفاصيل اريد أن أنوه الى

١- أنني اعتمدت على تعاريف أولية في نظرية الموسيقى الشرقية العربية وهي: ان البعد الكامل يتألف من ٩ اقسام صغيرة كل قسم يسمى (كوما) والبعد النصفي (مي - فا) (سي - دو) يتألف من ٤ كومات وهكذا يكون السلم مؤلفاً من ٥٣ كوما

إشارات التحويل:

بيمول

إن الشارة ♭ هي اشارة خافضة للدرجة الموسيقية ٥ خمس كومات
$\flat^1$ هي اشارة خافضة ١ كوما واحدة
$\flat^2$ هي اشارة خافضة ٢ كومتين
$\flat^3$ هي اشارة خافضة ٣ ثلاث كومات
$\flat^4$ هي اشارة خافضة ٤ كومات
وديعز # اشارة رفع للدرجة الموسيقية ٥ خمس كومات
$\#^1$ اشارة رفع ١ كوما واحدة
$\#^2$ اشارة رفع ٢ كوما
$\#^3$ اشارة رفع ٣ كوما
$\#^4$ اشارة ٤ كومات

١- النحو الأول [illegible] يحتوي على خمس [illegible] وترتيب أبعاده كما هو [illegible] في موسيقى المنطقة
ري مي$\flat^3$ فا صول [illegible]
[illegible]

٢- والنحو الثاني [illegible] وترتيب أبعاده
ري مي$\flat^3$ فا صول لا
[illegible]

٣- والنحو الثالث [illegible] وترتيب أبعاده
مي$\flat^2$ فا صول لا
[illegible]

٤- والنحو الرابع [illegible] وترتيب أبعاده
دو ري مي$\flat^1$ فا
[illegible]

٥- واللحن الخامس ܩܠܐ ܚܡܝܫܝܐ قسم كبير من هذه الالحان يكون مبني على جنس هذا تركيبه

ره   ميb^3 فا = 4 صول   لا

٦   ١١   ٥   ٩

هذا الجنس متعارف عليه في المنطقة جنس الحجاز المستعمل في الموسيقى الشعبية الريفية في المنطقة وقسم آخر مبني على جنس

دو   ره   ميb^1 فا   صول

٩   ٩   ٥   ٩

وهو جنس الراست المستعمل في تركيا حالياً

٦- واللحن السادس ܩܠܐ ܫܬܝܬܝܐ جنس البيات وأبعاده

ره   ميb^3 فا   صول   لا

٦   ٧   ٩   ٩

واحياناً جنس نهاوند وأبعاده

ره   مي   فا   صول   لا

٩   ٤   ٩   ٩

٧- واللحن السابع ܩܠܐ ܫܒܝܥܝܐ على جنس صبا وأبعاده

ره   ميb^3 فا   صولb^3

٦   ٧   ٧

٨- واللحن الثامن ܩܠܐ ܬܡܝܢܝܐ قسم على جنس

مي b^4 فا = 4 صول   لا   سيb

١٣   ٥   ٩   ٤

وهذا الجنس كما هو ليس معروف اسمه حالياً لكنه يشبه جنس الحجاز

وقسم آخر على حنس دو   ره   ميb^1 فا   صول   (جنس الراست)

٩   ٨   ٥   ٩

رب قائل يقول هل كانت الموسيقى السريانية في عصورها الأولى تحوي على مسافات أرباع ؟

ليس لدي جواب قاطع لعدم وجود وثائق مكتوبة ومدونة كل ما هنالك أننا اليوم نسمع في كافة التقاليد السريانية الأرثوذكسية والمارونية والكاثوليكية على مساحة جغرافية واسعة بوجود مسافات أرباع يعني هذا حقيقة واقعة كل جنس من هذه الاجناس المذكورة أعلاه له لون سمعي معين وتأثير حسي معين يساعد على التنويع والتوسع في الجماليات الموسيقية والتعبير.

هذه التراتيل محمولة على نصوص شعرية اغلبها وقسم قليل على نصوص نثرية.

خصائص الموسيقى السريانية

١- موسيقى متوارثة نقلا جيل بعد جيل عن طريق السمع والحفظ يعني (تراث شفهي).

٢- تتسم الألحان والجمل الموسيقية بطابع البساطة والعفوية من نوع السهل الممتنع، لأن غاية هذه الموسيقى كانت توصيل جمهور المصلين البسطاء الشعبيين الى الروح المطلقة الى الله.

٣- تحوي الألحان السريانية مسافات أرباع كما هو الحال في موسيقى الشرق اوسطية (العربية - التركية - الفارسية).

٤- تعتمد على الاجناس الثلاثية والرباعية والخماسية.

٥- تركيب الجمل الموسيقية تركيب تسلسلي، الدرجات الموسيقية متتالية الواحدة تلو الأخرى صعوداً أو هبوطاً، ليس معنى هذا الكلام أنها خالية من القفزات الكبيرة بل توجد في كل التراتيل، قفزات ومعظمها رباعية أو خماسية أو سداسية أو سباعية في بعض المداريش.

٦- معظم الموتيفات والعبارات لها تراكيب لحنية مميزة خاصة بها.

٧- قسم من هذه الألحان تساير وتوازي العروض الشعري في النص وقسم آخر مختلف مع العروض يعني للجمل اللحنية ايقاع خاص يختلف عن ايقاع النص الشعري.

٨- كل مقطع لفظي مخصص لدرجة موسيقية واحدة غالباً واحياناً مقطع واحد يحمل درجتين موسيقيتين واحياناً ثلاث أو أربع درجات.

أما في ܗܘܠܠܐ نجد المقطع الواحد يحوي على أكثر من عشر درجات موسيقية أو أكثر، وكذلك الحال في التخشفتات.

٩- صيغة أو فورم أو قالب الألحان مرتبطة بصيغة القالب الشعري.

فهناك أحادي	A+ A+ A+
وقالب ثنائي	A- B- A
وقالب ثلاثي	A- B- C- A

وهناك قالب متتابعات (سويت) كما هي الحال في الأرتجالات اللحنية، حيث تأتي الجمل اللحنية الصغيرة ثم الكبيرة الواحدة تلو الأخرى باسلوب تتابعي ومتصاعد في مجال الجنس الأدنى ثم الأعلى ثم الأعلى ويعود بعدها الى الجنس الأدنى الاساسي.

١٠-الموسيقى السريانية كونها تحوي كماً هائلاً من الموسيقى الشعبية التراثية للمنطقة يعني أنها تحوي دلالات ورموز ومضامين ذات علاقة مباشرة مع الروح الاجتماعية المميزة.

أن الشعب السرياني ليس فقط بشر بهذه التعاليم المسيحية بل ضحى بكل غال وثمين الى درجة انكار الذات من أجل الحب المطلق

والخير المطلق وركز كل روحه وجدانه في ابداع الألحان والتراتيل والقصائد لخدمة المثل والقيم المسيحية السامية.

الأوزان في الشعر السرياني وعلاقتها بالموسيقى

كان الاعتماد في تركيب أوزان الشعر السرياني بالدرجة الولى على المقاطع اللفظية المؤلفة من حركة صوتية على حرف واحد ܒܳ-ܠܳ أو حركة مع حرف ساكن ܩܳܠ - ܒܰܪ أو حرفين ساكنيين بينهما حرف محرك مثال ܠܩܳܪ.-ܠܒܰܪ

وللحركات عند السريان قدر واحد من الزمن سواءً كانت مشبعة أو مطبقة مثل ܠܳܐ-ܩܘܡ

أوزان الشعر إما: متساوية الدعائم

أو: مختلفة الدعائم

وما أورده انطوان البليغ التكريتي أن للشعر السرياني المتساوي الدعائم احدى عشر وزنا

الوزن الأول : يتركب من ثلاث حركات
الوزن الثاني : يتركب من أربع حركات
الوزن الثالث : يتركب من خمس حركات
الوزن الرابع : يتركب من ست حركات
الوزن الخامس : يتركب من سبع حركات
الوزن السادس : يتركب من ثمان حركات
الوزن السابع : يتركب من تسع حركات
الوزن الثامن : يتركب من عشر حركات
الوزن التاسع : يتركب من احدى عشرة حركة
الوزن العاشر : يتركب من اثنتي عشرة حركة
الوزن الحادي عشر: يتركب من ثلاث عشرة حركة

وقد أنشأه وافا الفيلسوف السرياني.

أما الأوزان المختلفة الدعائم

فهي مزيج من أوزان متعددة ومختلفة مثال:

3 + 8 أو 5 + 4 أو 9 + 11

من كتاب [illegible] (للمؤلف اسحاق ارملة)

وهكذا وفي نصوص الشعر الموجودة في البيث كاز نجد الأوزان المتساوية الدعائم والمختلفة مثال: ܩܠܐ [illegible] الوزن مختلف الدعائم

4 - 11 ممثلا باللحن A

4 - 11 ممثلا باللحن A

4 - 5 ممثلا باللحن B

4- 5 ممثلا باللحن B

(4 - 13) وهنا اضيفت حركتان بينما موسيقياً فالجملة هي الجملة A تماماً.

4 - 11 لحن A

4 لحن C وهو القفلة.

نلاحظ في السطر الأول والشطر الأول في جملة [illegible]

أن وزن الشعر 4 مقاطع

بينما الوزن الموسيقي يختلف عن الشعري وذلك باطالة واضافة حركتين لفظيتين هما (ـا) (آ) (أم) (هُا) (أ) لتكميل الوزن الموسيقي مما يدل على أهمية التأليف الموسيقي والايقاع الموسيقي.

مثل هذه الملاحظة موجودة في كثير من الاماكن في المداريش والـ ܩܠܐ والـ ܒܥܘܬܐ وخصوصاً في الـ ܡܘܫܚܬܐ ܕܒܥܘܬܐ

وتفسير هذه الظاهرة هو:

إما ١ - الوجود المسبق للجمل الموسيقية والألحان ثم ركب عليها النص الشعري.

أو ٢ - اعطاء الأهمية الأكبر للتأليف الموسيقي

أما أنا فإنني أتأكد من صحة النظريتين معاً.

الأولى:

الوجود المسبق للجمل الموسيقية التي كانت تغنى بنصوص أخرى غير مسيحية. وما قيل عن مار أفرام وكيف قاوم البرديصان العالم الغنوصي واتباعه الشباب الذين كانوا يخرجون جماعات جماعات على ضفاف النهر في مدينة الرها مع آلاتهم الموسيقية مستمتعين بالرقص والغناء و الخمر. كان لابد لـ مار أفرام أن يعمل شيئاً لمقاومة هذا التيار فألف جوقات غنائية من البنات و الشباب وجعلهم يرتلون الألحان الجميلة المنتشرة آنذاك بأشعار ونصوص مسيحية جديدة وهكذا استطاع جلب الشبيبة الى حظيرة الكنيسة.

الثانية:

الفكر التأليفي الموسيقي المبدع كان أكثر أهمية من النص الشعري وأذا عدنا الى ܣܘܓܝܬܐ الخاصة بالـ ܡܐܡܪܐ ܘܡܕܪܫܐ مارأفرام ومار يعقوب سوف نتأكد من ذلك.

الوزن الشعري في الـ ܡܐܡܪܐ هو نفسه في الـ ܣܘܓܝܬܐ لكن اللحن الموسيقي في الـ ܣܘܓܝܬܐ تراه مختلفا عن لحن ܡܐܡܪܐ وبحيوية أكثر و تفصيل وتوسع متصاعد أكثر.

وهناك في ܩܠܐ ܗܘܠܢ ܠܥܐܕܐ / ܩܕܡܐ

نرى: الوزن المختلف الدعائم

5 - 11 - 5 حركات الوزن

a - b - c (A) لحن من ثلاث عبارات موسيقية مختلفة تشكل جملة (A)
5 - 11 - 5   حركات الوزن الشعري
a - b - c (A)

أما في نموذج المداريش ܡܕܪܫܐ ܗܘܘ ܢܝܚܐ ܦܫܝܛܐ
وزن متساوي الدعائم
حركات الوزن
حركات الوزن 4 - 4 - 4   لحن A
حركات الوزن 4 - 4   لحن B
حركات الوزن 4 - 4 - 4   لحن A
حركات الوزن 4 - 4   لحن B وهو القفلة
وقالبه ثنائي ويتألف من لحنين A + B + A

مثال آخر: ܡܕܪܫܐ ܡܫܝܚܐ ܡܫܝܚܐ
متساوي الدعائم
حركات الوزن 7 + 7   لحن A
حركات الوزن 7 + 7   لحن A
حركات الوزن 7 + 7   لحن A
حركات الوزن 7 + 7   لحن A

وهنا نتذكر القالب الاحادي الذي يتالف من لحن واحد مكرر عدة مرات.

مثال آخر من ܥܘܢܝܬܐ ܢܘܬܐ – ܟܠܢܫ ܡܢ ܟܘܡܪܐ وزن مختلف الدعائم
الوزن 7 - 5 - 9
15 - 10
7 - 7 - 6
6 - 15
14 - 6 - 15 - 10

مثال آخر من ܥܘܢܝܬܐ ܢܘܬܐ = ܦܘܫܩܐ ܠܟܠܠ ܡܢ ܟܢܐ

الوزن 11

12

11

بداية الجملة الموسيقية يعني الأولى واضحة ثم الباقي إلقائي رسيتياتيفو ممسوخ ...

نرى أن معظم الحان الـ [illegible] [illegible] غير واضحة المعالم إلقائية حتى أقل من العادي/ أما الـ [illegible] [illegible] [illegible]

فإن أوزانها من نوع متساوي الدعائم

وجملها الموسيقية واضحة وبسيطة وجميلة وشعبية ضمن قالب ثنائي

- [illegible] [illegible]

A 4 - 4 - 4

B 4 - 4 - 4

ومثال آخر وليس بالاخير [illegible] [illegible] [illegible] - [illegible]

١- الوزن الشعري

A 7 - 7

A 7 - 7

B 7 - 7

٢- أما الوزن الموسيقى فإنه مركب من:

$$\left[\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right]=\frac{11}{4}$$

هناك حرفية وصنعة موسيقية عند أجدادنا على مستوى كبير فتصور لحن بسيط شعبي جميل لوزن شعري متساوي الدعائم على وزن موسيقي مركب حيوي $\frac{11}{4}$

ان من يتعامل بفن التاليف الموسيقى يدرك مدى صعوبة وعظمة التأليف عند السريان الأجداد.

لكن حالة هذه الألحان في معظم كنائسنا هي حالة تهلهل وتمسخ وذلك لقلة وجود الشمامسة المختصين و الجوقات والمدربين الاكفاء.

إن موسيقانا الكنسية هي من أهم تراثاتنا السريانية الشفهية التي تحوي في اعماقها روح معاني الإنسان السرياني المؤمن الذي أحب المسيح وضحى من أجل الإيمان كثيرا. هي خلاصة روحية الشعب ومعاناته علينا حفظها واعادة ادائها من جديد بشكل أفضل وأروع والله مع العاملين.

ܒܘܐܕܐ ܒܣܘܪܝܐ ܒܝܕ

ܡܠܦܢܐ ܝ. ܡܦܕܣ ܐܠܝܐܣ

(ܕܢܚܐ)

ܫܘܬܕܐ

ܓ. ܡܫܡܫܝܢ ܠܐܠܗܐ ܕܚܝܐ

ܐܡܬܐ ܕܝܠܢ ܡܢ ܣܘܪ̈ܝܝܐ ܥܡ ܡܘܣܝܩܝ ܥܬܝܩܐ ܗܘ ܐܝܟ ܥܬܝܩܘܬܐ ܕ̈ܬܐ ܘܡܫܬܡܗܢ ܡܬܬܡܚܝܢ ܠܐܠܦܝܢ ܫܢ̈ܝܢ ܩܕܡ ܣܘܪ̈ܝ ܡܬܬܒܐܒܝܢܐ ܘܒܬܪ ܕܝܢ ܠܣܘܪ̈ܝ ܫܢ̈ܝܐ ܟܠܐ ܐܘܪܚܐ ܕܡܕܝܢܬܐ ܐܘ ܡܢ ܐܬܠܡܝܕܘ ܡܚܘܐ ܕܒܪ̈ܝܬܐ ܩܕܡܝܬܐ ܘܐܬܐܬܥܒܕ ܐܢ ܒܬܫܡܫܬܐ ܩ̈ܠܐ ܘܪ̈ܓܬܐ ܕܢܒܥܝܢ ܡܢ ܒܝܬܐ: ܐܘܡܢܘܬܐ ܕܩܝ̈ܢܬܐ ܡܫܒ̈ܚܐ ܕܪܘܚܐ: ܘܫܢ̈ܝܐ ܕܡܝ̈ܬܐ ܕܡܥܒܕܐ ܘܡܫܚܐ ܕܩܪ̈ܦ ܐܢ̈ܫܐ ܘܙܘܦܪ̈ܐ ܕܓܦ̈ܐ ܠܗܢܐ ܐܘ ܥܪ̈ܣܘܬܐ ܓܒܪ̈ܝܬܐ ܡܟܣܝ̈ܬܐ ܘܐܣܛܘܟ̈ܣܐ: ܘܚܝܐ ܪ̈ܒܬܐ ܓܒܠܐ ܕܥܡܐ ܐܘ ܒܠܫܡܫܬܐ ܗܘܦ̈ܟܬܐ ܕܫܡܝܐ ܩ̈ܠܐ ܘܩܢܝܢ. ܘܗܘܝܐ ܗ̈ܢܝ ܕܓܡܘܪܘܬܗ ܘܐܘܟܘܗܝ ܒܩܝ̈ܢܬܐ ܡܫܬܠܡܢܝܬܐ ܩܐܡܝܢ ܗܝܟܠܐ ܥܕܡ ܚܝܘܗ ܘܦܫܛܘܗ ܘܐܬܟܠܠ ܥܕܡ ܐܒܘܗ ܘܫܘܪܦܗܘܢ ܐܘܟܝܬ ܐܦ ܦܠܓܘܗܝ ܡܢ ܟܢܫܐ. ܗܠܝܢ ܩ̈ܠܐ ܕܥܒܪ ܥܒܪܢ ܩܕܡܝܐ ܐܬܥܒܕܘ ܘܡܬܩܢܘ ܠܢ ܡܢ ܒܢ̈ܝ ܡܕܝܢܬܐ ܘܐܬܩܪܘ ܘܐܬܕܓܘ ܥܡ ܒܟܪ ܐܚܪܢܐ ܒܝܬܐ ܕܣܘܪܗ ܠܬܫܡܫܬܗܘܢ ܘܡܥܠܡܢܘܬܗܘܢ ܕܢܡܘܣܐ ܘܡܢ ܥܗܘ ܐܬܦܫܛܘ ܠܐܡܝܢܐ ܡܫܪܐ ܘܗܘܘ ܡܦܦܬܐ ܠܐܓܪܬܐ ܠܬܫܒܚܬܐ ܕܝܠܝ ܣܘܪܝܝܬܐ ܘܒܪ ܓܘܢܝܗ ܠܟܠܗܘܢ ܒܢ̈ܝܐ ܕܡܕܝܢܬܐ.

ܐܡܪ ܐܢܐ ܕܐܡܬܝ ܥܡ ܡܘܣܝܩܝ ܥܬܝܩܐ ܗܘ ܡܢ ܕ̈ܬܐ ܒܥܘܢ ܘܗܘ ܡܬܪܐ ܩܕܡܝܐ ܕܡܫܝܚܐ ܒܟܠ ܕܪ̈ܓܐ ܘܐܘܡܢܘܬܐ ܕܩܝܢܬܐ ܘܐܡܫܫ ܒܗ. ܐܡܬܝ ܥܠܬܐ ܒܫܬܒܬܐ ܕܡܕܝܢܬܐ ܘܐܘ ܥܡ ܫܒܒܬܐ ܠܐܘܓܐ ܘܡܬܡܢܝܬܐ ܘܡܟܬܒ ܐܬܐ ܠܢ ܕܢܬܥܒܕ ܥܡ̈ܡܘܪܐ ܘܐܚܪ̈ܢܝܢ ܫܢ̈ܝܐ ܐܒ̈ܢܐ ܘܐܬܬܝܗ ܥܗܘܢܐ ܗܘ ܐܘܡܢܘܬܐ ܣܒܬܬܐ ܘܡܬܕܐܣܬܐ ܘܐܢܦܩ ܘܫܒܩܬ ܠܪܘܚܐ ܘܢܦ̈ܫܬܐ ܕܒܪ̈ܝܬܐ ܘܡܚܝܢܘܗܝ ܐܬܦܪܣܬ ܘܐܬܓܘܣܬ ܒܟܠܗ ܒܥܠܡܐ ܡܬܡܕܝܢܐ. ܗܠܝܢ ܐܒܗ̈ܬܐ ܘܐܡܬܗ ܡܠܐܟ̈ܐ ܠܗܕܐ ܐܘܡܢܘܬܐ ܘܫܡܫܘ ܠܗ ܦܠܦ̈ܐ ܕܫܢ̈ܝܢ ܐܠܗܝ ܒܝܬܐ ܠܡܘܕܥܐ ܕܢܡܘܣܐ.

ܩܕܝܡ ܡܢ ܐܒ̈ܗܬܐ ܪ̈ܡܝܐ ܕܦܬܓܪ̈ܐ ܐܬܚܙܝܘ ܐܒ̈ܗܝܢ ܣܓܝ̈ܐܐ

ܒܡܘܗܒܝ ܘܡܚܝܘ ܠܐܟܣܢܝܘܬܗܘܢ ܫܓܝܐ ܒܡܕ̈ܝܢܬܐ ܡܟܣܦ̈ܬܐ
ܐܝܟܢܐ ܕܝܠܗ ܟܕܒܝܢ ܢܘܟܪ̈ܝܐ ܒܡܘܙܥ ܦܘܠܚ̈ܢܐ ܘܡܠܟܘܬܐ ܠܚܕ
ܐܠܗܘܐ ܒܪܘܡܐ ܕܟܠܡܐ ܟܬܝܒ ܐܡܘܢ̈ܬܐ ܡܡܢܝܬܐ ܘܐܡܘܬܐ ܕܪܫܝܬܐ.
ܡܫܠܠ ܡܢ ܒܬܪ ܕܝܢ ܕܡܟܠܘ ܐܟܘܫܢ ܠܡܫܝܚܘܬܐ ܘܗܦܟܘ
ܗܟܢܐ ܡܫܝ̈ܚܝܐ ܘܡܗܝܡܢܘܬܗܘܢ ܒܟܪܘܙܘܬܐ ܫܠܝܚܝܬܐ ܒܐܘܪܗܝ
ܩܕܡ ܕܟܪܝܬܐ ܐܘܪܗܝ ܐܘܚܕܬ ܒܫܘܠܛܢܗܘܢ ܠܡܫܝܚܝܬܐ ܡܢܝܢ
ܘܡܫܝܚܬܐ ܕܢܗܘܐ ܠܥܡܡ̈ܐ ܣܓܝܐܐ ܕܗܘܐ ܐܘܪܗܝܐ ܠܘܬ ܠܠܡܝܗܘܢ
ܘܡܝܬܐ ܐܝܟܢܐ ܕܥܒܕܘ ܡܫܡܫܢܗܘܢ ܒܐܪ̈ܒܥܐ ܕܦܬܓܡܬܐ. ܒܗܘ
ܕܒܗ ܐܬܓܠܝܘ ܕܫܡܝܐ ܗܝܡܢܘܬܐ ܘܡܐܢܐ ܒܫܘܠܛܢܐ ܘܡܫܝܚܐ
ܘܡܫܝܚܐ ܢܗܦܟ ܘܡܫܬܡܥܢܐ ܠܗܘܢܐ ܘܡܗܝܡܢܐ ܘܡܟܪܙܐ ܠܗ
ܠܡܟܪܙܘ ܢܬܝܪ ܒܡܬܪ ܠܗܘܦܟܐ ܦܓܪܢܐ ܘܐܡܪܐ ܘܡܫܝܚܐ
ܠܢܦܫܗ ܡܢ ܡܕܡ ܕܫܠܝܛܐ ܐܘ ܡܢ ܐܬܪܐ ܕܢܦܫܗ. ܐܝܟܢܐ ܕܐܬܪܘܬ
ܒܪ ܡܕܢܚܐ ܦܝܠܣܘܦܐ ܕܗܘܢܝܘܬܐ.

ܘܡܢ ܗܕܐ ܓܒܪ ܒܡܕܝܢܬܐ ܕܐܘܪܗܝ ܐܝܬ ܦܘܠܘܣ ܫܠܝܚܐ ܗܘ
ܦܝܠܣܘܦܐ ܕܗܠܝܢ ܠܐܘܪܗܝ ܡܗܝܡܢܬܐ ܥܠ ܟܢ̈ܝܐ ܥܡܡ̈ܐ
ܕܡܠܦܢܘܬܗ ܘܡܢ ܡܠܟܐ ܘܡܫܝܚܐ ܠܡܗܝܡܢܐ ܐܡܝܢܐ
ܕܬܫܡܫܬܗ ܟܐܡܝܢܐ ܘܫܪܝܘ ܡܢ ܐܡܝܢܬܐ ܟܐܡܝܢ
ܠܟܠܗܘܢ ܒܗܘ ܕܐܝܬ ܠܗܘܢܐ ܕܫܪܪܐ ܘܡܟܬܒܢܘܬܗܘܢ
ܒܢܦܫܬܐ ܘܡܠܟ̈ܝܐ. ܐܝܟܢܐ ܕܡܫܒܚܝܢ ܐܚܪ̈ܢܐ ܕܠܗܘܢ ܒܡܠܐ
ܕܐܦܘܗܝ ܘܡܠܘܗܝ. ܘܡܢ ܒܬܪ ܕܝܢ ܒܐܪܥܐ ܪܒܐ ܡܕܝ
ܐܣܛܪܛܝܓܘܣ ܢܘܪܐ ܗܘ ܦܝܠܣܘܦܐ ܩܕܝܫܐ ܕܫܡ ܡܕܢܚܐ ܘܐܚܪ̈ܢܐ
ܓܘܐ ܕܡܫܡܫܢܐ ܘܡܘܬܐ ܕܒܝܬܐ ܕܐܠܗܘܬ.

ܘܡܢ ܒܬܪ ܗܠܝܢ ܩܕܝܫܐ ܘܩܕܝܫܘ ܩܕܡܘ ܠܡܘܪܦܐ ܕܝܘܚܢܐ
ܡܘܫܚܬܐ ܘܡܫܬܒܚܢܘܬܗ ܒܟܠܗ ܥܘܠܐ ܘܡܗܝܡܢܐ: ܢܫܬܘ ܠܗܘܢ
ܡܢܘܬܐ ܐܣܛܘܟܣܐ ܘܡܠܦܢܐ ܡܩܝܡܢܐ ܘܐܝܟܢܐ ܠܒܝܬܐ ܡܕܝܢܬܐ ܕܗܘܐ
ܡܠܟܐ ܘܐܚܕܘܗܝ ܠܟܠܗܝ ܕܝܘܡܐ ܘܡܢ ܒܬܪ ܗܘܐ ܡܠܟܐ ܩܕܝܫܐ
ܒܟܠܗ ܓܘܒܐ ܕܝܘܡܢ ܘܐܬܕܪܘ ܘܡܒܝܢܐ ܘܡܫܬܡܠܝܢܐ ܐܡܝܢܬܐ
ܕܡܠܐ ܒܟܠܗܘܢ ܗܘܟܢܐ ܐܘܪܗܝܝ̈ܐ ܘܡܕܝܢ ܕܡܫܝܚ ܗܘܘ. ܘܡܢ ܡܢ
ܗܠܝܢ ܡܠܦ̈ܢܐ ܩܕܡ̈ܝܐ ܒܪܕܝܨܢ (154 - 222) ܘܩܕܝܡ ܐܚܠܠ

ܟܐܡܝ̈ܪܬܐ ܠܟܒܪܐ ܕܐܘܪܗܝ ܒܗܘܢ ܕܚܣܝܢ ܗܘܐ ܡܢ ܒܪ ܦܠܚ ܦܠܡܪܐ ܗܘܐ ܒܟܘܫܦܐ ܘܗܝܡܢܘܬܐ ܕܗܘܢ ܠܡܘܡܝܢܐ ܕܟܐܡܪ ܡܟܒܪ ܓܘܒܐ ܘܡܫܡܠܝܐ ܠܦܘܩܕܢܐ ܟܠܟܢܐ ܕܘܡܝܐ. ܘܡܫܬܐܡܪ ܕܗܘ ܟܪ ܕܝܢ ܫܡ ܡܢܝ̈ܬܐ ܐܘܪܬܘܕܘܟܣܝܬܐ ܠܫܡܫܘܢ ܘܡܢ ܡܢ ܡܐܡܪ̈ܘܗܝ ܒܘܡܝܐ ܕܡܐܡܘܪܐ ܕܗܘܢ ܢܚܐ. ܠܦܘܬ ܫܘܕܥܬܐ ܕܫܡܐ ܕܟܬܒܐ ܓܘܙܝܢܗ. ܒܪܡ ܠܐ ܡܛܐ ܠܝ ܡܢ ܫܡܥܬܗܘܢ ܫܓܝܐܐ ܫܠܝܢ ܡܢ ܡܢܬܐ ܒܪܝܬܐ ܡܢ ܦܠܚܐ ܕܢܡܘܣܐ ܕܐܬܪܘܬܐ.

ܘܒܠܠ ܙܝܥ ܢܘܚܡܬܐ ܕܫܩܝܬܐ ܕܒܚܝܠܗ ܘܐܬܦܪܣ ܒܫܘܠܐ ܕܡܢܝܬܐ ܫܓܝܠܐ ܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܢܚܝܐ ܕܐܡܪܝ ܩܕܡܝܐ ܘܫܡܝܐ ܕܫܘܒܚܐ ܘܡܪܝܐ ܠܝ ܕܝܢ ܗܘܡܠܐ ܕܟܠܗ ܐܝܟ ܡܢ ܐܒܗ̈ܬܐ ܐܘ ܡܢ ܦܠܘܫܐ ܕܠܝ ܫܘܒܚܐ. ܩܕܡܝܐ ܐܡܪ̈ܝܐ ܘܡܛܐ ܠܒܪܘܓܐ ܕܐܬܐܘܡ ܠܗ ܗܝܐ ܩܕܝܫܐ ܕܒܚܪܗ ܫܡܥܘܗܝ ܠܡܘܫܐ ܘܐܘܫܪܘܢ ܘܐܬܦܪܣܘ ܒܫܘܪܐ ܘܒܝܬ ܢܗܪܝܢ ܘܐܬܝܡܝܐ ܘܡܪܙܝܢ ܘܒܠܗ ܡܕܝܢܐ ܘܐܬܐܒܪܗ ܠܟܬܒܐ ܫܓܝܐܐ. ܘܐܟܡܐ ܕܐܡܝܢ ܗܘܒܝܗ ܒܡܐܡܪ̈ܘܗܝ ܘܡܕܪ̈ܫܘܗܝ ܕܟܕܝܢ ܠܩܢܝܢܐ. ܐܡܝܢ ܐܘܒ ܘܐܬܠܒܒ ܒܡܠܟܘܗܝ ܘܒܚܪܘܬܗ ܒܫܠܡܐ ܕܗܝܡܢܘܬܐ. ܘܡܠܦܢܘܬܐ ܡܢ ܫܓܝܐܐ ܡܠܘܐܝܢ ܠܗ ܡܫܡܠܝܐ ܫܒܝܚܬܐ ܘܐܡܝܢܐ ܦܠܚܝ ܘܡܬܕܡܝܢ ܒܕܡܐ ܠܢܘܡܝܐ ܒܓܒܝܐ ܕܟܬܐ ܣܘܪܝܝܬܐ. ܘܗܘܝܘ ܕܠܐ ܦܘܫܩ ܕܥܠܡ ܠܦܠܐ ܗܠܝܢ ܐܡܝܢܐ ܘܦܪܫ ܡܠܐ ܕܡܠܝܢܐ ܠܟܠܠ ܟܠܕ ܐܘ ܠܟܠܠ ܐܦܬܐ ܐܘܕܝܢܝܬܐ ܘܗܘܘ ܐܘܒ ܕܝܘܪ ܩܕܝܡ ܡܢ ܡܢܝܬܐ ܘܡܐܡܪ̈ܐ ܕܟܪܘܙܝ ܘܐܬܘܩ ܟܠܗܘܢ ܘܠܐ ܟܠܠܠ ܩܕܝܡ ܩܝܘܡ ܐܡܝܢ ܕܐܬܬܟܪܐ ܠܐܢܫܝ ܡܢ ܡܟܬܒܢܐ.

ܘܡܢ ܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܕܝܢ ܘܐܦ ܡܢ ܐܒܗ̈ܬܐ ܕܐܬܘ ܒܬܪܗ ܐܝܟ ܐܝܣܚܩ ܕܐܘܪܗܝ ܘܪܒܘܠܐ ܩܣܛܢܛܝܢܐ ܘܡܒܘܓ ܕܣܪܘܓ ܘܫܡܥܘܢ ܩܘܩܝܐ ܘܒܠܝ ܕܒܠܗ ܘܫܡܥܘܢ ܟܪ ܕܒܪܐ ܘܐܒܪܗܡ ܘܐܦܪܝܡ ܐܬܚܠܛ ܠܝ ܡܘܣܡܣ ܕܢܘܡܐ ܘܣܒܝܐ ܒܗܘܐ ܦܠܓܐ ܘܡܬܦܪܐ ܩܝܠܓܪܐ. ܗܘܐ ܫܡܥܬܐ ܕܫܡܠܐ ܒܝܘܡ ܩܪ̈ܘܠܐ ܘܡܬܝܢܝܬܐ ܕܡܬܝܠܗ. ܗܘܐ ܫܡܥܬܐ ܐܡܪ ܐܢܐ ܕܐܬܓܒܠܬ ܠܝ ܡܢ ܐܒܗ̈ܬܐ ܩܕܡܝܐ. ܗܘܐ ܡܪܐ ܕܠܐ ܡܬܦܫܩܐ ܒܫܡܥܐ ܗܘܝܘܬܐ ܡܛܠܗ

ܠܐܢܫ ܡܠܟܘܬܐ ܘܫܘܠܛܢܐ ܘܝܗܒ ܗܘܐ ܡܠܟܐ ܢܡܠܟܝܘܗܝ
ܡܠܟܘܬܐ ܘܫܘܠܛܢܐ ܠܒܢ̈ܝ ܘܠܕܪ̈ܐ ܕܥܠܡ.
ܘܗܘ ܗܘܐ ܡܠܟܐ ܕܫܝܡ ܚܕܐ ܐܡܝܢ ܦܬܘܪܐ ܕܣܡܟܐ ܘܕܡܫܡܫ ܕܒܠܐ
ܒܡܫܬ̈ܝܐ ܘܢܫܒܚ ܫܘܪܝܐ. ܢܒܠ ܗܘ ܕܟܢܫܐ ܘܐܚܫܘܬܐ ܘܡܪܒܝܬܐ
ܠܡܫܡܫܬܐ ܕܫܫܠܐ ܘܡܠܟ ܡܢܝ ܓܪܝܓܘܪܝܘܣ ܡܘܫܠܝ ܐܒܪܗܡ
ܘܟܘܢܫܐ ܗܘ ܡܨܪܐ ܘܒܝܬܐ ܕܩܢ̈ܝܢܐ ܘܐܬܪܘܢ ܘܐܬܐ ܠܗܘܢܐ ܒܒܡܟܐ
ܕܪܘܚܐ ܡܒܫܠܐ ܘܐܬܐ ܐܪܒܥܬܐ ܕܫܒܠܐ ܫܘܡܠܗ. ܘܡܘܡ ܒܢܪ
ܗܘܡ ܡܠܟܘܬܐ ܠܗ ܕܟܦܘܠ ܡܫܘܚܬܐ ܕܚܘܒܢܐ ܦܣܢ̈ܩܐ ܕܡܝܢ
ܠܗܘܐ ܒܗܘܐ. ܐܡܪܗ ܠܐܠܗܐ ܒܡܫܠܡܢܘܬܐ ܡܨܪܐ ܘܓܒܗ ܠܗܘܐ
ܐܡܡܘܬܐ ܕܒܬܐ. ܘܢܒܠܗ ܒܢܝܐ ܘܡܘܡܫܝܐ ܠܡܘܠܟ ܗܘܐ ܩܪܐ
ܠܡܫܬܐ ܘܡܘܡܠܟ ܗܘܐ ܒܡܠܐ ܢܪܫܐ. ܫܢܒܫܝ ܐܘܒ ܠܡܢܫ
ܢܦܫܐ ܦܓܪ̈ܢܝܐ ܢܒܡܘܟ ܐܠܗܝܐ ܕܗܘܐ ܠܗ ܡܘܐܦܘܬܐ
ܡܡܠܟܘܬܐ ܒܫܡܘ ܡܠܟܐ ܕܒܫܟܪܐ ܒܠܐ - ܢܘܟܪܝܐ - ܒܗܘ
ܕܒܥܠܘܗ ܢܒܝܐ ܡܫܠܐ ܡܢܝ̈ܢܐ ܡܓܢܬܐ ܘܐܬܐ ܠܗ ܐܘܒ
ܡܘܟܠܐ ܠܐ ܡܠܡܢܝܐ ܒܗܘܪ ܩܕܡ ܡܢ ܦܠܐ ܘܡܫܘܚܢܘܬܗܘܢ
ܠܐܦ̈ܝ ܦܘܬܐ ܘܦܪܨܘܦ̈ܐ. ܡܒܠܐ ܒܫܪܘܬܗ ܕܝܢ ܕܒܘܠܐ ܐܚܝܐ ܠܟ
ܠܟ ܡܫܟܚ ܠܗܘܦܝܐ ܕܡܠܟܐ. ܒܪܓܗܝ ܬܐ ܠܝ ܕܢܫܒܠ
ܠܓܒܗ ܘܢܒܚܐ ܡܢ ܠܐܠܗܐ ܕܢܦܝܚܘܗܝ ܐܓܪܐ ܒܫܘܚܐ
ܒܫܪ̈ܪܗܘܢ ܒܟܠܢܐ.
ܘܗܘܐ ܕܐܬܗܦܟ ܗܘܐ ܓܪܐ ܡܫܒܚܐ ܠܫܘܪܝܐ ܘܟܠܐ ܫܘܪܝܐ ܘܠܐ
ܠܟ ܕܢܘܚ ܘܢܫܒܠ ܘܢܘܪܐ ܠܐܠܗܐ ܟܠܐ ܗܘܐ ܡܫܪܒܬܐ ܒܟܒܬܐ
ܘܢܛܪ ܠܗ ܒܗܝܡܢܘܬܐ ܘܫܘܒܚܐ ܘܡܫܡܫܢܘܬܐ ܒܡܫܡܫܢܘܬܗ
ܘܡܠܟܘܬܗ.

* * *

الفهـرس

تمهيد ١
الترتيل في الكنيسة ٢
الترتيل عند السريان ٥
نشأة الطقوس والألحان السريانية ٢٠
طبيعة الألحان الثمانية ٢٤
الاشحيم ٢٦
البيث كاز ٣١
التصميم البناني للموسيقى السريانية ٣٤
اسماء الأناشيد وأقسامها ٤٣
البيث كاز بالنوطة ٥٠
فهرس الألحان - ܡܘܣܝܩܐ ٦٠
المصادر ٧٠

مدخل الى الموسيقى السريانية

الموسيقى السريانية - بالسريانية ٩٣

نماذج من كتاب

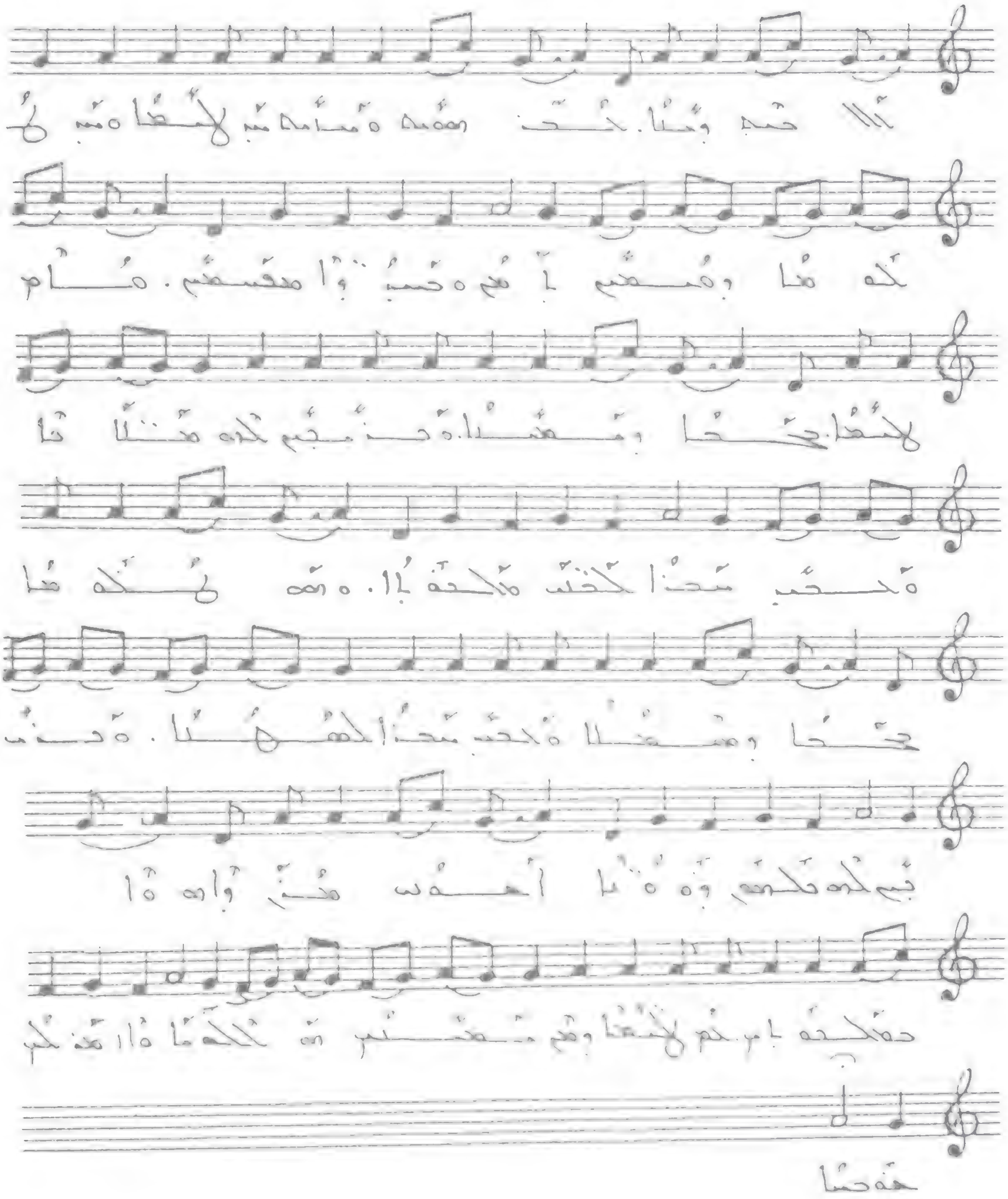
البيث كازو - حملاا

تنويط الألحان

ܩܠܐ : ܫܠܡ ܠܟܝ

ܥܡܡܡܐ : ܫܠܡ ܕܡܠܐ

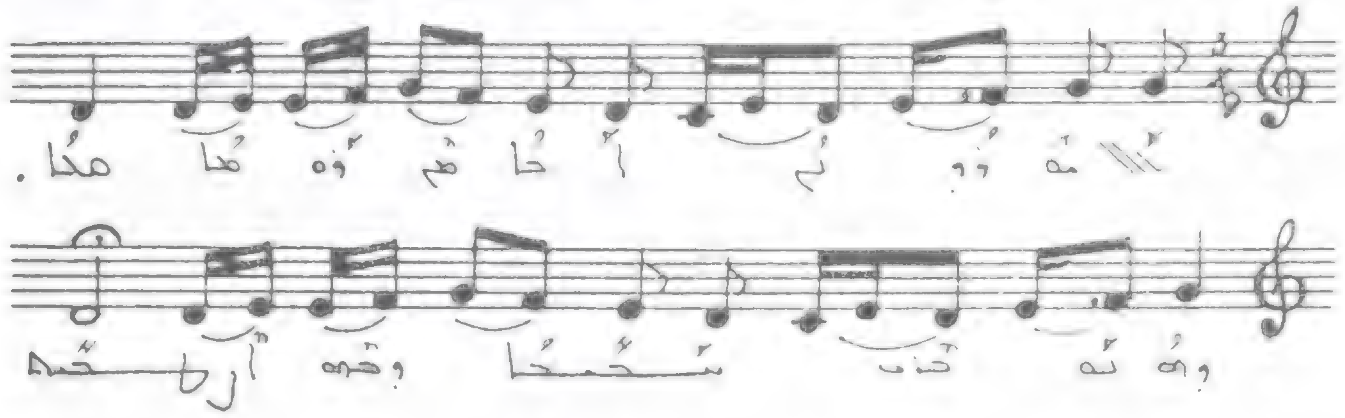
♩ = 112



[illegible]

ܦܪܕܐ ܬܠܡܝܕܐ

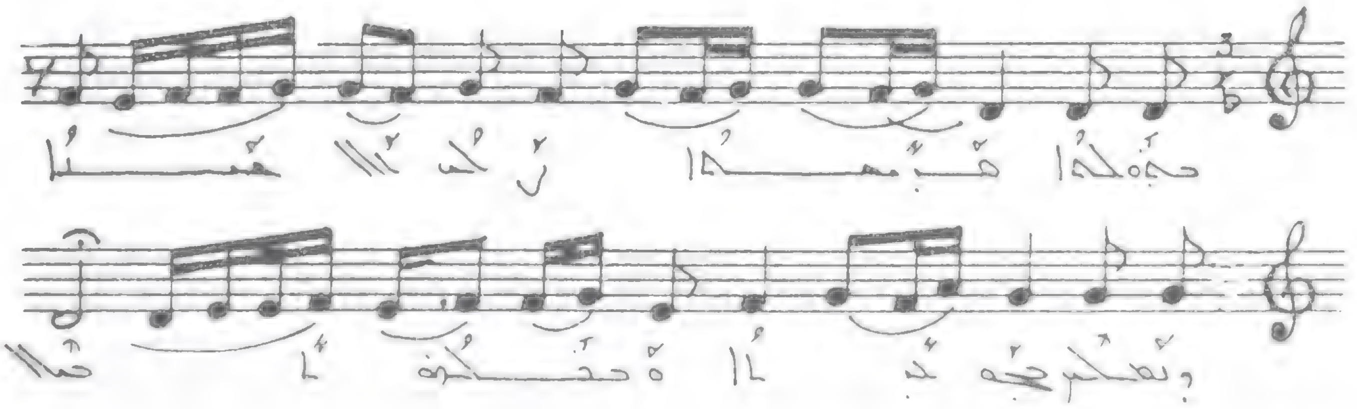
♩ = 112 ܬܫܪܝܢ ܐܚܐ «ܐܬܐ ܢܝܣܢ»



ܬܫܪܝܢ ܐܬܐ ܩܡ ܕܘܨܐ ܘܒܟܐ. ܘܫܘܫܢ ܡܫܡܫܐ
ܘܟܘ ܐܪܥܐ.

ܦܪܕܐ ܬܠܡܝܕܐ

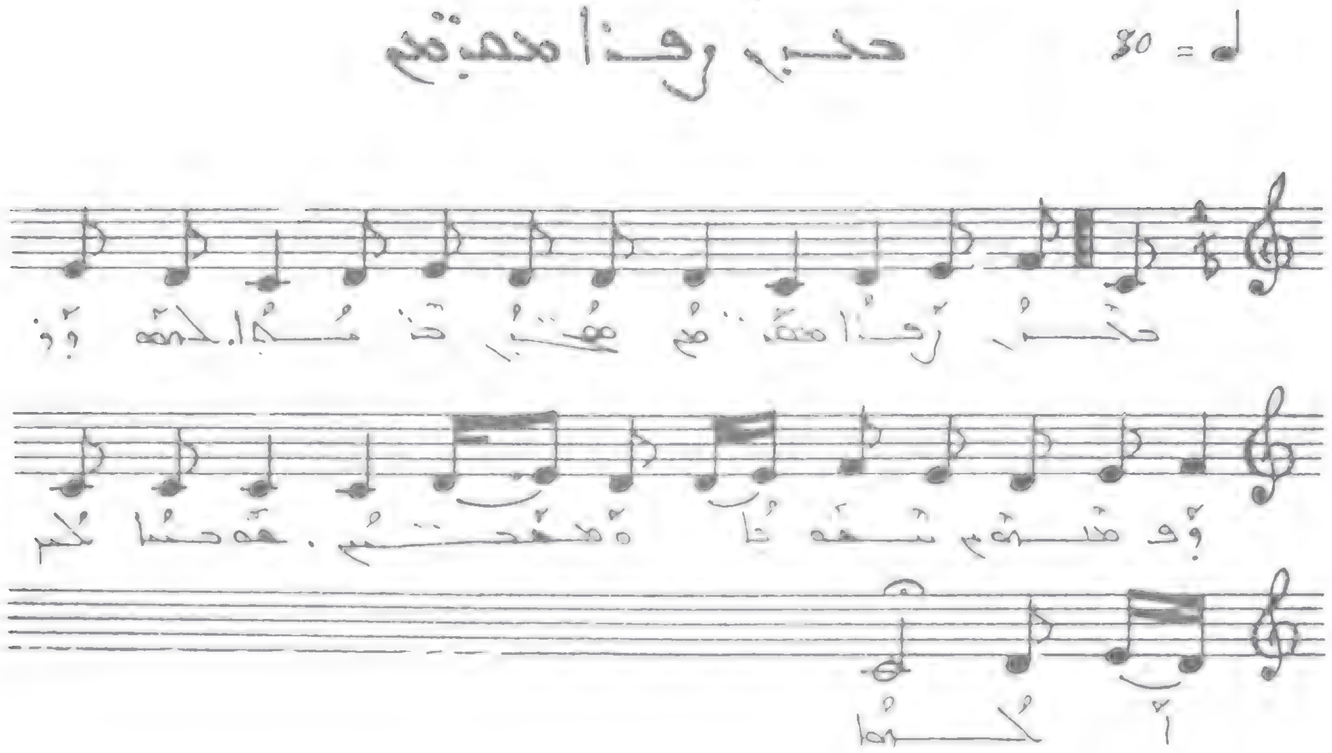
♩ = 112 ܒܝܘܡܐ ܕܒܝܬܐ - ܐܘܣܦ ܘܫܘܒܚܐ



ܒܝܘܡܐ ܕܒܝܬܐ. ܪܟܒ ܬܠܡܝܕܐ. ܘܢܥܠ ܒܗ ܟܬܒܐ.
ܘܟܠܗ ܐܬܬܐ.

ܩܪܕܐ ܠܫܢܐ

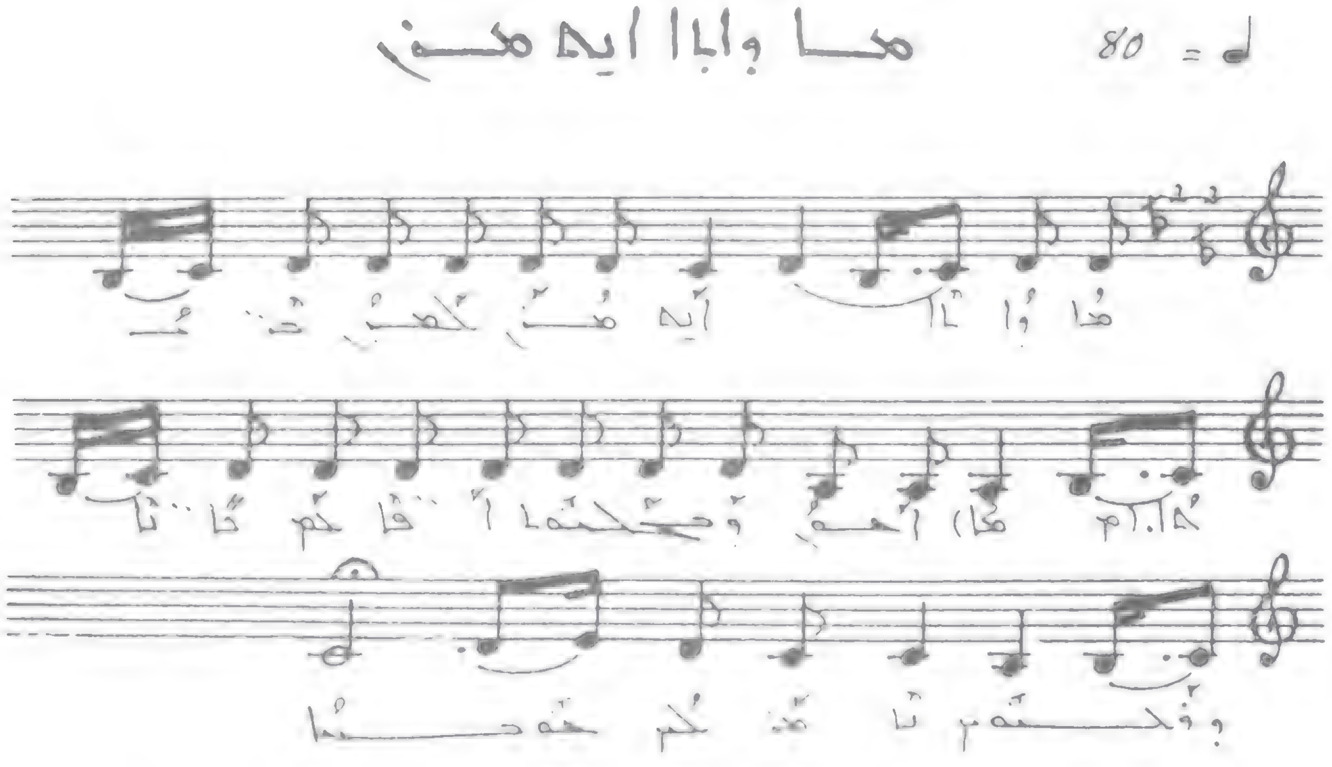
ܚܕܝ ܨܦܪܐ ܡܫܒܚܝܢ



ܚܕܝ ܨܦܪܐ ܡܫܒܚܝܢ ܡܙܡܪܝ ܒܪܝܬܐ. ܠܟܘܢ ܕܘܕ ܡܫܒܚܝܢ
ܢܫܡܬܐ ܘܡܫܒܚܝܢ. ܫܘܒܚܐ ܠܟ ܠܐܠܗܐ.

ܩܪܕܐ ܠܫܢܐ

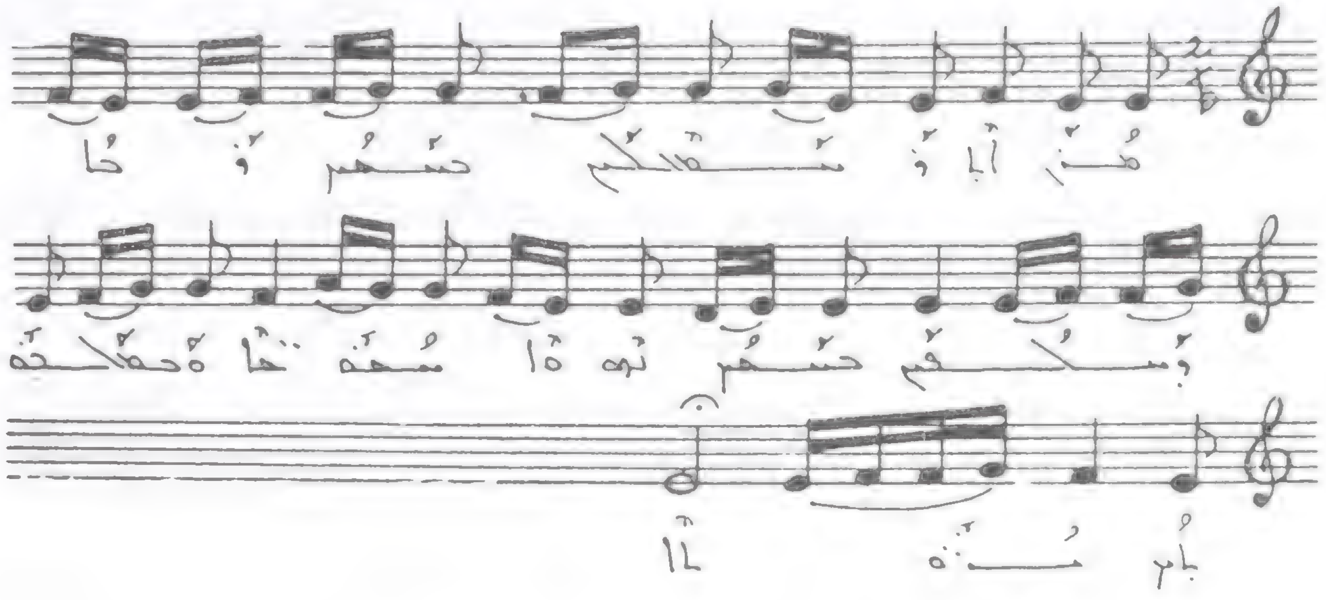
ܗܐ ܕܐܬܐ ܐܝܟ ܡܛܪ



ܗܐ ܕܐܬܐ ܐܝܟ ܡܛܪ ܠܟܠܒܝ ܒܪܝܬܐ. ܐܚܝ ܕܟܠܗܘܢ ܐܦܝܢܐ
ܟܠ ܦܐܬܐ ܘܕ ܚܢܘܢ ܬܘܕܝ ܠܟ ܫܘܒܚܐ.

ܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ

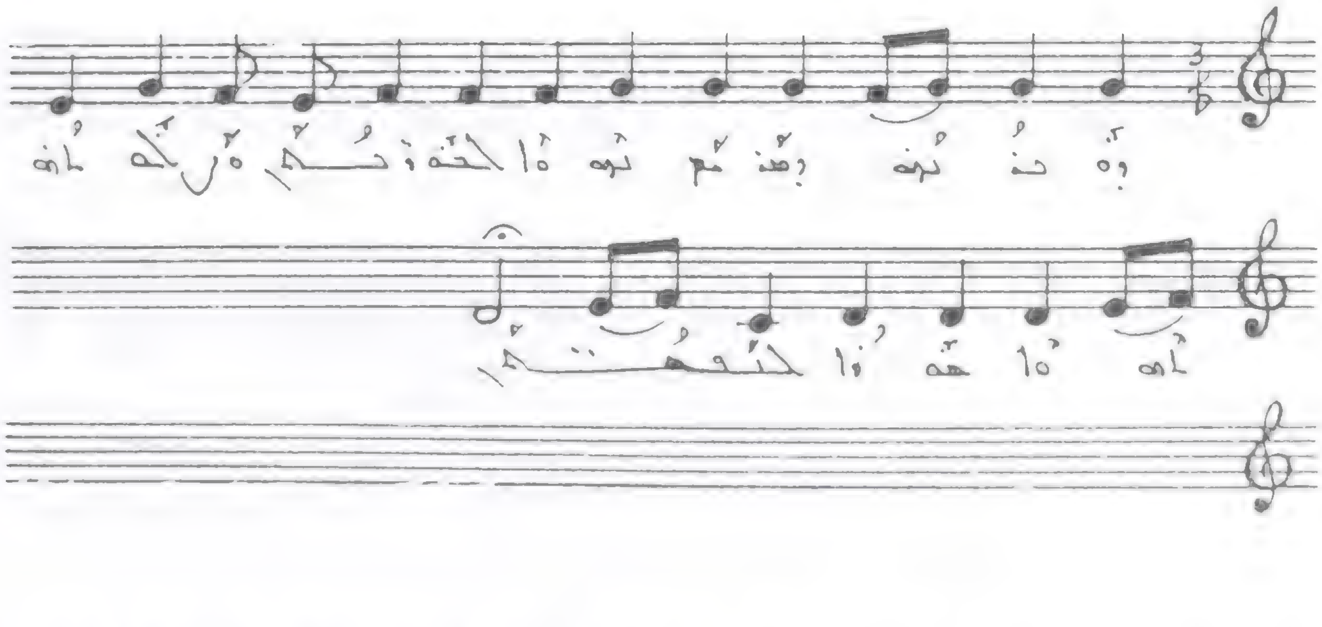
♩ = 112　　ܕܢܚܐ



ܡܪܢ ܐܠܐ ܬܫܡܫܬܟ ܒܠܒܢ ܬܗܘܐ ܘܡܠܬܟ ܒܦܘܡܢ ܢܗܘܐ
ܫܝܢܐ ܘܒܥܠܡܟ ܢܫܪܐ .

ܠܚܢܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ

𝅗𝅥 = 92　　ܥܠ: ܕܘܟܪܢܗ ܕܡܪܝܡ　　ܦܕܡܚܐ



ܕܘܟܪܢܗ ܕܡܪܝܡ ܢܗܘܐ ܠܥܘܕܪܢ ܘܨܠܘܬܗ
ܬܗܘܐ ܫܘܪܐ ܠܢܦܫܬܢ .

منشورات دار الرها - ماردين

١) سلسلة التراث السرياني:

١- اللؤلؤ المنثور في تاريخ العلوم والآداب السريانية (ط ٥ و ٦):
تأليف : البطريرك مار اغناطيوس أفرام الاول برصوم.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

٢- الرها المدينة المباركة (ط١):
تأليف : اريك سيغال.
ترجمة : يوسف ابراهيم جبرا.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

٣- صوت نينوى وآرام:
تأليف : المطران اسحق ساكا.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

٤- الايام الستة (ط١):
تأليف : مار يعقوب الرهاوي.
ترجمة : المطران صليبا شمعون.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

٥- الموسيقى السريانية (ط ١ و ٢):
صوت :البطريرك مار اغناطيوس يعقوب الثالث.
تنويط : نوري اسكندر.
اعداد وتقديم : المطران يوحنا ابراهيم.
تقديم بالسريانية : الملفونو غطاس مقدسي الياس.

٦- منارة انطاكية السريانية:
تأليف : البطريرك مار اغناطيوس أفرام الاول برصوم.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

٧- قصائد مار يعقوب السروجي:
ترجمة : مار ملاطيوس برنابا.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

٨- فهارس مخطوطات دير مار مرقس (ج ١/ ط ١).
٩- فهارس مخطوطات دير الزعفران (ج ٢/ط١).
١٠- فهارس مخطوطات سريانية (ج ٣/ ط١).
تأليف : مار فيلكسينوس يوحنا دولباني.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

١١- اللباب(قاموس سرياني - عربي):
تأليف : الاباتي جبرائيل القرداحي.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

١٢- قاموس عربي - سرياني:
تأليف : القس ميخائيل مراد.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.

١٣- منارة الأقداس:
تأليف : مار غريغوريوس يوحنا ابن العبري.
ترجمة : مار ديونيسيوس بهنام ججاوي.
تقديم : مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم.

(٢) سلسلة دراسات كتابية:

تأليف : د. موريس تاوضروس
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم

١- المدخل الى العهد الجديد(٣ أجزاء)
٤- دراسات لاهوتية ولغوية في العهد الجديد.
٥- المدلولات اللاهوتية والروحية لكلمات الانجيل.
٦- اللوغوس في كتاب العهد الجديد.

(٣) كتب أخرى:

١- برو أورينتي ـ الكتاب الأول:
ترجمة : ميشيل أزرق.
مراجعة : المطران يوحنا ابراهيم.
٢- برو أورينتي ـ الكتاب الثاني:
ترجمة : د. فائز اسكندر.
مراجعة : المطران يوحنا ابراهيم.
٣- القافلة الاخيرة:
تأليف : يوسف نامق.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.
٤- آزخ ـ أحداث ورجال:
تأليف: يوسف القس و د. الياس هدايا.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.
٥- تشاك:
تأليف : غطاس مقدسي الياس.
تقديم : المطران يوحنا ابراهيم.
٦- العروبة والاسلام:
تأليف : د. جورج جبور.
٧- التحفة الروحية (ط ٨ و ٩ و ١٠):
تأليف : البطريرك أفرام برصوم.
٨- خدمة القداس:
اعداد : المطران يوحنا ابراهيم.

✝ومن منشوراتنا أيضا ✝

سلسلة دراسات سريانية

١- السريان وحرب الايقونات:
غريغوريوس يوحنا ابراهيم.
٢- أهل الكهف في المصاد السريانية:
اغناطيوس زكا الاول عيواص.
٣- عقيدة التجسد الالهي:
اغناطيوس زكا الاول عيواص.
٤- الممالك الآرامية:
غريغوريوس صليبا شمعون.
٥- السريان ايمان وحضارة (٥) أجزاء:
سويريوس اسحق ساكا.
٦- الألفاظ السريانية في المعاجم العربية:
اغناطيوس أفرام الاول برصوم.

مؤلفات

مار غريغوريوس يوحنا ابراهيم

سلسلة الله معنا:

١- عمانوئيل.
٢- الرجاء الصالح.
٣- حمل الله.
٤- الراعي الصالح.
٥- نور العالم.
٦- خبز الحياة.

وكتب أخرى:

١- حياة يسوع.
٢- يشوع حبرن.
٣- يشوع سبرن.
٤- رفيق المؤمن.
٥- صلوا لأجلنا.
٦- مجد السريان.
٧- الموسيقى السريانية.

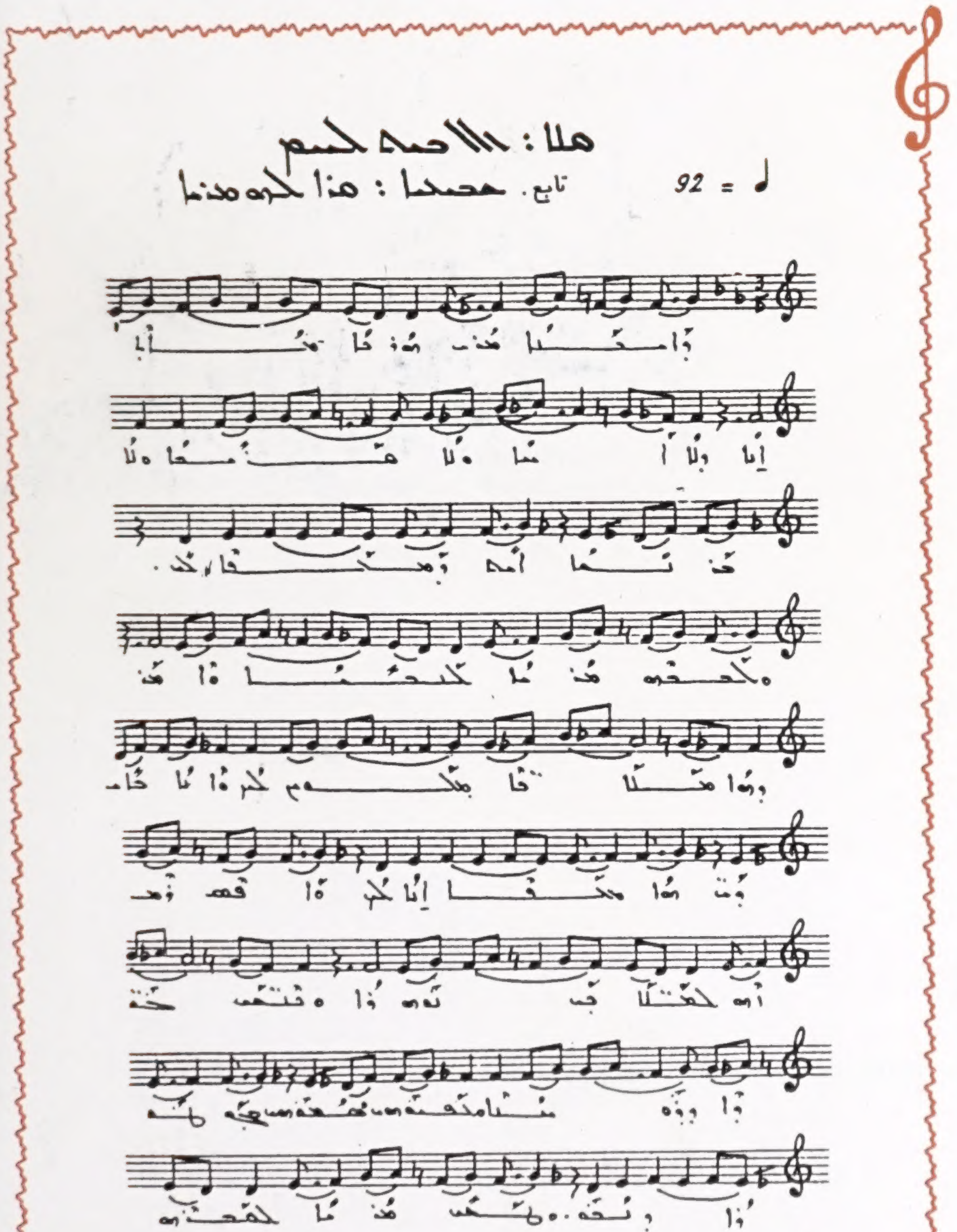
تحت الطبع

١- تاريخ ميخائيل الكبير (٣ أجزاء).
٢- الكنوز ـ أيوب الرهاوي.
٣- الكنوز ـ مار سويريوس يعقوب البرطلي.
٤- تاريخ الأدب السرياني: روبنس دوفال.
٥- تاريخ الرهاوي المجهول.
٦- الألفاظ السريانية.

[illegible]
مطابع ألف باء - الاديب
دمشق – سوريه

ܡܘܣܝܩܝ ܕܣܘܪ̈ܝܐ

الموسيقى السّريانية



تأليف

مار غريغوريوس يوحنّا ابراهيم

متروبوليت حلب

ܒܝܬ ܦܘܪܣܐ ܘܡܕܒܪܐ
دار ماردين

١٩٩٦